театарски гласник

бр. 36

Година XV
Јануари 1991
Скопје

Издавач:
Драмски театар Скопје

За издавачот:
Благоја Чоревски

Печати:
„НАПРЕДОК“ – Тетово

Адреса:
Драмски театар/за „Театарски гласник“/, Шекспирова 15, 91000 Скопје

Цена:
50.00 динари; 5 DM за странство

Жиро-сметка:
40100-603-149

Тираж:
1000 примероци

ИЗДАВАЧКИ СОВЕТ

Коле Ангеловски, Тони Баталаков, Русомир Богдановски, Љубиша Георгиевски, Лира Грабуловска, Ристо Давчевски, **Иван Ивановски** – претседател, Благоја Ивчески, Васил Иљоски, Ацо Јовановски, Ванчо Каранфилов, Хилда Кондовска, Ристо Лазаров, Кемал Лила, Лазо Наков, Наџи Ндоци, Драгослав Ортаков, Томислав Османли, Љупчо Петрушевски, Јордан Плевнеш, Јоана Поповска, Хисан Рамадани, Хамза Река, Благоја Стефановски, Ристо Стефановски, **Ненад Стојановски** – заменик претседател, Ѓорѓи Трајанов, Снежана Трифуновска, Благоја Чоревски и Муарем Шерифи.

РЕДАКЦИЈА

Александар Алексиев, Новка Блајер, Братислав Димитров, Богомил Ѓузел, Иван Ивановски, Ѓунер Исмаил, Сашо Ордановски, Горан Стефановски и **Ристо Стефановски** – главен и одговорен уредник.

Лектор:
Јелица Инадеска

Коректура:
М. Николовски

Бројот го подготви:
П. Константинов

театарски гласник 36

Година XV
јануари 1991
Скопје

СПИСАНИЕ НА ТЕАТРИТЕ ВО СР МАКЕДОНИЈА

СОДРЖИНА

А. АЛЕКСИЕВ: Во стравот очите очигледно се големи 1
Т. АРСОВСКИ: Ветеници и воини 8
И. ИВАНОВСКИ: Капитална вредност од огромни национални размери . 9
А. ГАВРИЛОВИЌ: Пред четвртата книжевност 10
И. ИВАНОВСКИ: Чернодрински на македонските професионални драмски сцени 12
Г. СТЕФАНОВСКИ: Чернодрински: инкогнито или наш современик. .. 23
Р. ЛАЗИЌ: Станиславски наш современик 24
И. МИЛЧИН: Фрагменти за уметноста на актерската игра 25
Р. ЛАЗИЌ: Ручеци и банкети 27
И. МИЛЧИН: Новите струења во Македонскиот театар до 1963 год. . 31
Р. СТЕФАНОВСКИ: Театарскиот живот во 1950 35
И. ИВАНОВСКИ: Во огледалото на театарската критика 66
Б. ЈОВАНОВСКА: За почетоците на Турската драма 70
Н. НДОЦИ: 40 години раст и развиток на Театарот на народностите 74
В. ХЛЕБНИКОВ: Госпоѓа Ленин 94
Р. ЛАЗИЌ: Театарот на перестројката – слобода на режијата .. 96
Н. ГОРШИЧ: New age 99
М. КИТАНОСКИ: Скромно, но доволно за памтење 100
М-р. КИРИЛ МАКЕДОНСКИ: Првите творечки обиди во областа на музиката по ослободувањето на Битола 1944/1945 година . 104
И. ИВАНОВСКИ: Инспициентот – продолжена рака на режисерот ..109
Ј. ЛЕШИЌ: За творештвото на Коле Чашуле 112
Д. АНГЕЛОВСКА: „Бура“ над Париз 116
Четири рецензии за ист труд 117
М. ЗАЈЦЕВ: Предност на праизведувањата 121
Р. СТЕФАНОВСКИ: Еден мошне корисен ракопис 127
И. ИВАНОВСКИ: Првото и последното гостување на Демирџиќ во штипскиот народен театар 132
Човекот за кој спомените не бледнеат 133
Преглед на репертоарот на театрите во Македонија 137

НА НАСЛОВНАТА СТРАНИЦА: Портрет на Војдан Чернодрински
А НА ЗАДНАТА СТРАНИЦА: Зградата на Театарот на народностите

■ ПРВИОТ БРОЈ ИЗЛЕЗЕ ВО ОКТОМВРИ 1977 ■
МЕЃУНАРОДЕН БРОЈ: YU ISSN 0351 – 9600

Александар Алексиев

ВО СТРАВОТ ОЧИТЕ ОЧИГЛЕДНО СЕ ГОЛЕМИ

(За статијата "Пред четврта книжевност" од Андра Гавриловиќ по повод гостувањето на Македонскиот театар на Чернодрински во Србија)

За гостувањето на Македонскиот театар на Војдан Чернодрински во Србија кон крајот на 1903 и во почетокот на 1904 година, ние не еднаш сме пишувале, а тоа е случај и со многумина други автори на кои им е блиска оваа проблематика[1] . Интересот за ова гостување, се разбира, не произлегува само од фактот дека е тоа дел од скоро педесетгодишната континуирана театарска дејност на основоположникот на нашата драма и театар или дека е тоа прво соочување на еден наш театар со една туѓа и значително поразвиена културна средина, па според тоа има посебно културно-уметничко значење. Сето ова несомнено е точно и заслужува соодветно внимание. Меѓутоа, значењето на ова гостување е значително пошироко и покомплексно бидејќи тоа беше изведено во еден крајно драматичен и пресуден момент за нашиот народ и неговата национална кауза. Станува збор за тоа дека наскоро по задушувањето на Илинденското востание се актуелизира т.н. српско - бугарско зближување кое не случајно ги возбуди и загрижи сите поупатени македонски револуционерни и културни дејци, а меѓу нив и Војдан Чернодрински и Крсте Петков Мисирков.

Притоа, не треба да се превиди дека по штотуку доживеаниот пораз, Македонската револуционерна организација беше ослабена и дезорганизирана, а населението што учествуваше во востанието деморализирано и препуштено на милост и немилост на турскиот аскер и уште побезобзирните башибозучки банди, жедни за одмазда и грабеж.

Најкусиот можен рапорт за последиците од востанието е следниот: настрадале 201 населено место, биле изгорени 12.400 куќи, 70.836 останале без покрив над главата, над 30.000 лица ги напуштиле родните огништа, засолнувајќи се во соседните земји, 8.816 лица биле убиени[2]... Колкав е пак бројот на ранетите и осакатените, на малтретираните и силуваните жени и девојки, не е тешко да се претпостави.

И сте, во еден ваков критичен момент за македонското националноослободително движење, во Белград, на сите звона започна да се пропагира српско - бугарското зближување при што мошне перфидно беше користена иницијативата на студентските организации во Белград и Софија, еднаш за секогаш да се стави крај на антагонизмот меѓу двата народи кој главно произлегуваше од ривалството и аспирациите кон Македонија.

Но едно беше пивниот младешки идеализам и алтруизам, поттикнат од страдањата на македонскиот народ, а сосем друго сметките на владеачките кругови во Белград кои по секоја цена се обидуваа да ја принудат Бугарија да ја прифати поделбата на интересни сфери во Македонија како компромисна солуција и за едната и за другата страна. А тоа практично значеше вовед во поделбата на Македонија која тогаш се уште претставуваше единствена географска, стопанска и етничка целина.

Користејќи го најавеното српско-бугарско зближување Чернодрински со својот театар, а заедно со него и Крсте Петков Мисирков, кој тогаш се наоѓаше во Софија, ангажиран околу печатењето на книгата "За македонските работи", одлучија да отпатуваат во Белград и да се обидат пошироката српска научна и културна јавност да ја запознаат со виталните интереси на сопствениот народ кои се спротивни со јавните или прикриените аспирации на соседните земји, вклучувајќи го и моментното српско-бугарско зближување.

Така дојде до изведбата на "Македонска крвава свадба" во Народното позориште во Белград на 12 декември 1903 година со што започна турнеата на овој театар низ Србија која ќе трае се до крајот на јануари 1904 година. Но тоа беше само првата етапа на ова гостување бидејќи Чернодрински планираше да гостуваат и во некои европски земји, а накрај да се префрлат и преку океанот. При тоа, дел од чистиот приход од овие гостувања, Чернодрински имаше намера да го отстапи на "бегалците и постраданите за време на последните настани во Македонија ...", како што напиша во молбата до Генералното застапништво на кралството Србија во Софија, барајќи дозвола неговиот театар да гостува во оваа соседна земја.[3]

Утредента по изведбата на "Македонска крвава свадба", Мисирков одржал предавање на Великата школа, која тогаш беше највисоката образовна и научна институција во престолнината на Србија во кое, според пишувањето на весникот "Штампа" (год. II, бр. 325 од 13 декември 1904), ги изнел следниве становишта:

"- се задржал на движењето кај нашата и бугарската младина и во сето тоа гледа себични намери и на едната и на другата страна...

- се спротивставува на востанието напролет (се

мисли на ново востание во 1904 година, бел. на А.А.) зошто по неговото мислење, тоа со Мирцштегските реформи го изгубило својот reson d'etre...

- ја бранел и ја оправдувал руската политика на Балканот и изјавил дека само, и единствено таа, е спасоносна за нас и за Бугарите ...

- на крајот изнел што тој како Македонец и посакува на Македонија: во овој момент е задоволен од Мирцштегските реформи од кои подоцна, со постепен развиток, ќе дојде до македонската самостојност. Паралелно со неа ќе се развива и посебен македонски јазик со македонска култура и книжевност односно една нова држава со нова народност која како трета ќе стапи во сојузот на Јужните Словени..."

(Во случајов Мисирков мисли на Србија, Бугарија и Македонија, бел. на А.А.)

Имајќи го предвид ова резиме на предавањето на Мисирков, имаме впечаток дека весникот "Штампа" коректно ги пренел неговите становишта бидејќи тие ќе бидат изложени и во неговата книга "За македонцките работи" која кон крајот на истиот месец ќе биде отпечатена во Софија, по истиот момент и забранета при што најголем дел од нејзиното тираж бил спален.

Меѓутоа, за нас во конкретниот случај е битно да констатираме дека и гостувањето на Македонскиот театар на Черноднински и активноста на Мисирков во Белград биле меѓусебно синхронизирани бидејќи сето она за што се залагаше тој, нагледно го демонстрираше Черноднински, изведувајќи драми од македонски автори, на македонски јазик и со македонски актери. А тоа не остана незабележано и од страна на поквалификуваните хроничари на неговото гостување. Еден од нив е и писателот и литературниот историчар Андра Гавриловиќ кој во мајскиот број на списанието "Бранково коло" ја објави статијата "Пред четврта книжевност".[4]

Тоа всушност е прилично обемна статија во споредба со она што беше објавено во белградскиот печат, а претензиите на нејзиниот автор не се исцрпуваат само со тоа да напише театарска рецензија туку научно да го аргументира проблемот што го слаборира, па и да ја алармира српската јавност која, гледајќи го Македонскиот театар на Черноднински, аплаудирала без да е свесна дека аплаудира на "појавата на нова четврта книжевност и воопшто духовна култура на Словенскиот Југ". А тоа, според Андра Гавриловиќ, е директен атак врз српските национални интереси. Оттаму и ресултира неговата индигнација, неговиот револт, па и збунетост како воопшто можело да се случи сето тоа. Затоа не само што прекори своите лековерни сонародници, па и најодговорните српски фактори туку изложи и цела една синтетизирана програма како да се затрат никулците на таа "нова духовна култура, книжевност и уметност македонска која е четврта по ред, покрај српската, словенечката и бугарската".[5]

Сето ова, па и многу други негови констатации, не поттикнаа подетално да се задржиме на неговата статија која кај нас само фрагментарно е позната

Потесното семејство на Војдан Черноднински (стојат Марија и Војдан)

бидејќи таа од една страна претставува прво јавно и мериторно признавање на нашата нова книжевност, уметност и култура, независно од тоа што тоа признание насила е изнудено, а од друга страна открива цел еден до прецизност разработен механизам, насочен кон тоа по секоја цена да ја спепели македонската национална индивидуалност чии најавтентични претставници отсекогаш биле и ќе бидат книжевноста, уметноста и културата. Тие, патем речено, се појавуваат и како најистрајни нејзини предвесници, па дури и тогаш кога зората на слободата се уште не се назира.

Еден ваков потфат беше и гостувањето на Македонскиот театар на Черноднински во Србија, па затоа врз него се струполи гневот на учениот Андра Гавриловиќ[6] кој до таа мера се возбудил што се почувствувал обврзан јавно да го изложи сето она што инаку грижливо се задскриваше зад навидум штедро подадената "братска" рака. Се разбира, тоа ни малку не значи дека неутралната театарска публика во Белград, па и во другите градови на Србија најискрено не аплаудирала, а многубројните контакти што ги оствари Черноднински, посебно со своите колеги од театрите, дека не биле проникнати со пријателство и меѓусебно разбирање. Но токму тоа најмногу го загрижи Андра Гавриловиќ чија статија завршува со

следниов заклучок:

"Движењето на фактите кои овде ги нагласуваме не му се јасни на секое обично око. Тоа не се чувствува веднаш, не се гледа на берзата, не се внесува во снимките на генералштабовите. Но тоа е толку порешавачко и за поправка невозможно..."

Заправо, констатирајќи го сето ова, Андра Гавриловиќ не се залага "македонското прашање" да го сврти вниманието на српскиот генералштаб, како што на прв поглед изгледа. За Андра Гавриловиќ не беше непознато дека "македонското прашање" одамна е предмет на интересирање не само на српскиот генералштаб туку и на целокупната српска внатрешна и надворешна политика. Но буквално вчашен од сето она што го видел, тој заправо се залага кон постојниот арсенал од севозможни оружја да се примени уште едно, "познато но подзаборавено", како што вели тој. А тоа е "Српската духовна култура да ја прегрне македонската духовна култура при што посебна улога ќе треба да изиграат српскиот јазик и српската книжевност кои "ќе треба да го спојат македонскиот дух со моралната сила на сиот наш (читај: српски) народ..."

Како припадник на филолошката насока во науката за книжевноста, така барем го класифицира Јован Дероќиќ во инаку најновата "Историја на српската книжевност" , Андра Гавриловиќ многу добро знаеше каква улога може да изигра супремацијата на една постара духовна култура врз една нова која штотуку заластарува, иако нејзините први чекори, според него, воопшто не се тетерави и несигурни, како што би требало да се очекува.

Но, еве, како поконкретно го оцени Андра Гавриловиќ настапот на Македонскиот театар на Черноднрински во Србија:

"Зимоска гостуваше во Белград и уште во некои други градови на кралството Србија МАКЕДОНСКАТА (насекаде подвлекол авторот, бел. на А.А.) театарска трупа под управата на Черноднрински. Таа прикажуваше на МАКЕДОНСКИ ЈАЗИК оригинални МАКЕДОНСКИ ДРАМИ. Со еден збор, се соочивме со огледувањето на една нова духовна култура - на книжевноста и уметноста - МАКЕДОНСКА. Не треба да се залажуваме. Она што Черноднрински го покажа не беше жаргон, туку проба на ТУЃА култура во друг свет, онака како што чешките уметници му доаѓаат на гости на нашето Народно позориште или уште подобро, како што, на пример, пред некоја година со својата трупа гостуваше во Белград Салавин..."

Запознавајќи се со овој инаку клучен став во статијата на Андра Гавриловиќ, ние не можевме а да не се запрашаме дали неговата споредба на Македонскиот театар на Черноднрински[7] со настапот на професионалните чешки и руски театарски трупи е навистина одржлива бидејќи нашиот театар имаше зад себе одвај двегодишно професионално театарско искуство.[8] Со други зборови речено дали една срамежлива најава на македонската книжевност и уметност сосем без причина толку многу го возбудила овој реномиран литературен историчар? Ова прашање си го поставивме и инсистираме на неговиот одговор помеѓу другото и затоа да не се најдеме и ние во ситуација да пукаме со топ на врапци.

За наша среќа, консултирајќи ја расположивата релевантна граѓа и тоа со десетина одгласи во тогашниот српски печат и периодика, дојдовме до заклучок дека Черноднрински навистина успешно ја претставил штотуку пркнатата македонска драматургија и театарска уметност.

Еве само неколку изводи кои го потврдуваат ова наше сознание. Дописникот на новосадската "Застава", на пример, вака ги информира своите читатели:

"...Една македонска трупа дојде во Белград и во нашето Народно позориште ја изведе "Крвавата свадба". Нам срцето ни се кинеше, гледајќи и слушајќи ја оваа претстава, а тоа за нив кутрите е нешто обично. Таму вакви работи се случуваат и гледаат секој ден. Тие, како што видовме, се борат и гледаат на секој начин уверливо и вистинито да ги изнесат своите маки и страдања, за да ги згрејат за себе освен своите браќа и останатиот образован свет..."[9]

Весникот "Штампа" отиде уште подалеку во пофалбите:

"... Ова дело не го напишала некоја рутинирана драмска рака, но е напишано со македонска крв... Морам да признаам дека целата игра многу ме изненади и тоа многу пријатно. Делото беше изведено со толку топлина, со таква поврзаност со животот што се слика, така што секоја пофалба што би ја упатил на адреса на оваа одлична млада трупа на Македонскиот театар, би била мала. Тие толку многу се соживеале со делото, така што целосно се прелиле во самите ликови што ги изведуваат. Јас заборавив дека сум во театар, ми се чинеше дека не ги гледам артистите, туку дека ги гледам оние најразлични маки на македонското население и дека го слушам нивниот лелек..."[10]

Се изрекоа и многу најласкави оценки за природната и доживеана глума на Марија и Војдан Черноднрински, како и за другите актери, се тврдеше дека нивниот настап пред белградската публика која знаеше што е театар, бил вистинско уживање и сл.

Впрочем тоа доведе "Македонска крвава свадба" уште два пати да биде изведена во Белград, но овој пат во театарот "Орфеум" кој настапуваше во салата на "Коларец", раководен од истакнатиот српски актер и драматург Брана Цветковиќ.

Изведбата на "Македонска крвава свадба" во театарот "Орфеум" вака ја коментираше весникот "Мал журнал" (бр. 342 од 13 декември 1903).

"... Дури на синоќешната претстава на оваа трупа кај Коларац дојде до израз големото одушевување на нашата публика кон оваа одлична трупа. Во секоја сцена јачеше салата од аплаузи..."

На молба од Брана Цветковиќ кој заинтересиран какви се другите дела на репертоарот на Македонскиот театар го измоли Черноднрински да направи колаж во кој влегоа: "Македонска седенка" и фрагменти од "Зло за зло" од Војдан Черноднрински и "Револуционер" од Димитар Хаџи Динев[11]. Но оваа последна претстава на Македонскиот театар во Белград, директорот

на "Орфеум" приредил банкет за двата ансамбли и во мошне срдечна и пријателска атмосфера тој извел неколку пародии за сметка на гостувачката трупа. Имал и други проблеми на овој банкет Черноdрински кој не бил упатен во тогаш модерните танци, а морал заедно со сопругата на Брана Цветковиќ да го отвори банкетот, додека Марија брилијантно тапцувала со Брана.

Се разбира, се појавија и прилично малициозни одгласи кои внесоа дисонантен тон во хорот на општите пофалби. Но тие беа малубројни и нив ги иницираше ултрашовинистичкиот весник "Маќедонија". Весникот пак "Београдске новине" едноставно ги посрби членовите на Македонскиот театар на Черноdрински, замерувајќи им дека "малцина од нив рецитирале (!) со вистински македонски акцент, туку со расипан бугарски..."[12]

Најнедолично во секој случај беше реагирањето на весникот "Позориште" што токму тогаш се појави во Ниш. Во својот втор број "Позориште" ја објави статијата "Го гледа ли некој ова?" при што препечати делови од "Македонска крвава свадба", пред тоа објавени во весникот "Маќедонија". Станува збор за неколку појави во вториот чин на "Македонска крвава свадба" во кои дедо Кузман и кажува на баба Кузманица дека селскиот поп и коцабашијата се посрбиле, бидејќи конзулот српски од Битола ги поткупил "за да кажуваат оту са Срби" и сл.[13]

Гостувајќи во Србија Черноdрински морал да ги исфрли сите вакви и многу други слични "боцки" со кои инаку изобилува "Македонска крвава свадба" за да не ја притира српската јавност. Но тоа не е никаков посебен грев бидејќи тој кога настапуваше и пред македонската и пред бугарската јавност никогаш целосно не се придржуваше до објавениот текст. Впрочем, кој режисер дословно го почитува авторскиот текст при неговата сценска реализација? Во случајов Черноdрински беше и автор и режисер па ваквите интервенции се повеќе од нормални.

Од сето ова што го изнесовме произлегува дека Андра Гавриловиќ навистина имал сериозни причини да се возбудува, а најмногу поради тоа што пред неутралната и објективна српска јавност Черноdрински недвосмислено покажа дека на Словенскиот Југ веќе се родила една нова четврта словенска книжевност и уметност и тоа во назувите на македонското национално-ослободително движење.

Но да проследиме што понатаму тврди Андра Гавриловиќ во својата статија "Пред четврта книжевност".

"Го оставаме настрана тоа што Черноdрински во своите дела има по две редакции за Софија и Белград - туку самата појава на неговата МАКЕДОНСКА продукција укажува дека се наоѓаме пред зачетоците на нова четврта книжевност на Словенскиот Југ. А ние на тоа му аплаудиравме!"

Тоа е поентата на неговата статија која како лајт-мотив се провлекува низ неа, при што Андра Гавриловиќ безмалу како спасоносен лек препорачува српската супериорна култура да ја прегрне односно да ја здроби во своите железни прегратки се уште незакрепнатата македонска култура.

"Па кога би дошле денови на тешки искушенија, продолжува да мудрува Андра Гавриловиќ, таа (српската духовна култура, бел. на А.А.) би требало да го чува со весталиска чистота огнот кој еден ден пак ќе го огрее сиот народ во сите покраини и од деловите ќе создаде целина, идеална појава за која денеска сонуваме. Да не и даваме на српската книга друга задача освен онаа која ја извршија книгите на другите народи. Да се присетиме на Италија..."

Должни сме да укажеме дека борбата за обединување на Италија на чело со Гарибалди и Мацини, како и сличните интегративни процеси во Германија кон средината и втората половина на минатиот век, практично е идеалот кој го инспирира и Андра Гавриловиќ при што Србија би требало да ја изигра улогата на Пиемонт на Балканот. Меѓутоа и тој и многумина други не беа во состојба да се сообразат со конкретните балкански прилики на почетокот на овој век бидејќи "болниот на Босфорот" поодамна ги беше настрвил не само малите балканските државички, туку и тогашните големи сили, а посебно Австро-унгарија, така што евентуалните нормални интегративни процеси беа стопостотна илузија.

Затоа колку наивно, толку и депласирано звучи и инсистирањето на Андра Гавриловиќ дека "народниот српски јазик, поткрепат на степен на книжевен јазик и снабден со идеално совршен правопис, станал национален и политички фактор чие значење ни за момент не смее да се заборави. Со својата сличност, тој во сите покраини српски е во природно позгодна положба одошто денешните литературни јазици, на пример, кај Талијаните и Германците кога треба да извршат крупни задачи со политичко-национален карактер..."

Не помалку жаловно звучи и неговото повикување на познатиот ламент на Иван Тургењев за моќта и величината на рускиот јазик кој гласи:

"Во деновите на сомнение, во деновите на тешко размислување за судбината на мојата татковина - ти си ми единствената потпора, ти единствено ме подржуваш, о голем, вистински моќен и слободен руски јазику! Кога би те немало тебе - како да не паднам во очај кога гледам што се се случува по дома? Но ваков јазик, не може да биде, да не му е подарен само на голем народ!"

Применувајќи го овој ист ламент на Тургењев врз српскиот јазик при што директно се алудира на историската улога на српската раса на овој балкански регион кој веќе го беше добил епитетот "балканско буре барут", Андра Гавриловиќ го повика на помош и знаменитиот Миклошиќ кој наводно рекол дека "Господ ја излеал сета милост своја врз народот српски кога му подарил таков јазик..."[14]

При тоа Андра Гавриловиќ свесно превидува дека творецот на српскиот литературен јазик, Вук Караџиќ беше значително поскромен и пореален во оценувањето на убавините на српскиот јазик иако секој народ има право да се восхитува од сопствениот јазик. Тој, заправо во писмото упатено до Лукијан Мушицки

на 22 август 1833 година, во кое го известува дека се сретнал со Његош, дословно вели:

Вашиот "Глас родољупца" го знае наизуст и ве обожува за вашите родољубиви мисли, но малку му е жал оти уште попросто не пишувате српски, зашто тој мисли дека нема на светов поубав јазик од нашиот народниот (и има право што така мисли, макар и да не е вистина).[15]

Приведувајќи и други примери со кои се богатвори српскиот јазик (Прерадовиќ, на пример) тој, како литературен историчар упатен во филолошката проблематика на словенските народи, не можеше да го прескокне мислењето на еден таков авторитет во оваа област, каков што беше Ватрослав Јагиќ[16]. Тој пак, објавувајќи го "Добромировото евангелие" во 1898 година укажа на разликите меѓу бугарските и македонските старословенски текстови, а овие разлики во поновите периоди, според него, уште повеќе се изразуваат што директно укажува на македонската јазична посебност која датира уште од времето на Охридската книжевна школа.

Фатен во своевидна стапица Андра Гавриловиќ се обиде да го ревидира мислењето на Ватрослав Јагиќ и тоа на крајно упростен и прагматичен начин.

Еве ја еквилибристиката што ни ја понуди Андра Гавриловиќ:

"Појавата на нова четврта книжевност и воопшто духовна култура на Словенскиот Југ, ќе најде навистина, оправдување во поклонувањето со една научна теорија. Тоа е теоријата на проф. Јагиќ за постанокот и развитокот на јужнословенските јазици која како научна поставка има своја основа, но која изговорена со јазикот на партикуларното гледање води кон непожелни резултати. И токму тоа покажува КАКО современе ќе треба да се гледа на идната култура македонска..."

Се разбира, Андра Гавриловиќ не беше ни малку загрижен за очигледната контрадикторност на едно вакво тврдење. Од една страна тој божем ја признава научната "теорија" на проф. Јагиќ, а од друга страна ја оценува како непрактична бидејќи не се вклопува во националистичката негова схема според која Србија по секоја цена мора да му се наметне на Словенскиот Југ. Исто така тој заборави дека демонстрирањето на новата македонска книжевност и уметност од страна на Македонскиот театар на Черноднински не се базираше на никаква "теорија" туку беше реалност која во прв ред токму него толку многу го возбуди. Затоа и се почувствува обврзан да ја алармира српската јавност, предочувајќи и ги и следниве "научни" аргументи:

Жетва (сцена од првиот чин од "Македонска крвава свадба")

Цвета и Спасе (сцена од "Македонска крвава свадба")

"Областа на српскиот книжевен јазик во голема мера ја прошири и легитимира илирското движење, причинувајќи на Словенскиот Југ, надмоќното средиште да го претставува српскиот јазик и тоа по целата должина на неговата бојна линија, на чии бокови се наоѓаат помалку развиените литературни јазици - бугарскиот на исток и словенечкиот на запад. И така на Словенскиот Југ имаме три одделни словенски книжевности (хрватската, се разбира, не се зема предвид, бел. на А.А.). Дека и тоа е многу, работата е јасна и за пријателите и за непријателите на Јужните Словени, но истовремено тоа е факт на кој денеска речиси мора да се смета како со свршена работа ..."

За да не се случи и четвртата односно македонската книжевност да стане "свршена работа", ученикот Андра Гавриловиќ најсериозно предупреди:

"Ние, во толку слични прилики се покажавме наивни. А наивноста не е сестра на политичката мудрост и народната толерантност. Не барајќи друг пример, упатуваме на поранешното наше односување кон прашањето за создавањето на бугарската егзархија, пропаганда и сл."

За да нема недоразбирање тој докрај ќе ги открие картите:

"Македонското прашање може да тргне по различни патишта. Народот во Македонија, поради стекот на тешките прилики, уште долго може да остане под турската власт или да го промени господарот, заменувајќи го единот туѓинец со друг, уште поубиствен, може да се ослободи напола или сосем и т.н. - но КУЛТУРАТА негова и во идина мора да го оправда воведувањето негово во друштвото на слободните културни народи, секако кога тоа ќе се случи. Но кој ќе биде дијалектот што ќе се прогласи за нов ЧЕТВРТ книжевен јазик на Словенскиот Југ и на кој ќе се подигнува книжевноста негова? Дали и овој пат суд-

бината преку ноќ ќе го разурне сето она што преку денот се создаваше и подигаше?

За да се избегнат можните евентуални на и дилеми тој укажа:

"Од ова гледиште ќе треба да се фрли поглед врз толку важното македонско прашање. За ова прашање се зборува и расправа од гледиштето на дипломатските сметки и комбинации, од гледиштето на националните интереси, тоа се оценува како прашање на хумано чувство, како економско-трговска појава итн. Но не треба да се заборави дека постои уште една страна на ова прашање. Што и да донесе идината, какви и да бидат студените сметки на себичната дипломатија, колку и да ни биде при неговото решавање непаклонета судбината кон интересите на нашата народна држава, како и да се огрешат регулаторите негови кон поимите на чистата хуманост или колку и да бидеме измамени при создавањето на подобри прилики за нашиот економски и трговски полет, треба да сме подготвени, секогаш и во најтешки прилики, на македонското прашање на крајот на краиштата да му дадеме таков пресврт кој за нас ќе биде полезен и кој ќе може да се оствари со она оружје кое веќе ни е во рацете..."

За да станат поуверливи неговите аргументи, Андра Гавриловиќ се повика и на Стојан Новаковиќ кој "при една академска расправа се заложил да му се даде предност на источниот српски изговор над јужниот и западниот, апострофирајќи го ПОЛИТИЧКИОТ момент т.е. можноста за поуспешна агитација во Македонија чија основна цел би била идната ДУХОВНА заедница на Македонија со другите српски покраини..."[17]

Сето ова, се разбира, беше точно бидејќи Стојан Новаковиќ како научник, дипломат и државник стори се што беше во негова моќ српската пропаганда и тоа што поприкриено да се инфилтрира во Македонија. Во оваа смисла, во осумдесеттите години на минатиот век, тој се ангажира да се печатат дури и буквари за македонските училишта во кои со две третини би бил застапен македонскиот, а само со една третина српскиот јазик. Такви буквари составија Десиот С. Бацовиќ, означен како Македонец на насловната страна на овој буквар, потоа Коста Групче, Наум Евро и Милојко Веселиновиќ. Лично по налог на Стојан Новаковиќ се трошеа енормно големи средства за поткупување на највисоките турски доглавници со цел што повеќе да се протури српската книга во Македонија. Се планираше и издавање на македонски весник во Цариград и сл. Меѓутоа крајниот ефект остана прескромен.[18] Токму тоа го заборавил Андра Гавриловиќ така што неговото загрижено следоаје да се обноват методите и стратегијата на Стојан Новаковиќ не претставуваше никаква новина.

Затоа тој, по се изгледа, не ја сфатил таа иста, по делумно модифицирана стратегија на тогашниот српски политички врв кој, по задушувањето на Илинденското востание, без трошка сочувство и хуманизам кон настрадалото население, ги отвори широм вратите "за големите и малите македонски револу-

Марија и Војдан Чернодрински (околу 1940 година)

ционери", како што во своите Спомени пишува Војдан Чернодрински, за преку нив да се здобие со какви такви адути во беспоштедното ривалство со бугарската пропаганда.[19]

Најспектакуларен потег во оваа смисла беше заробувањето но и скорешното ослободување на Дамјан Груев од страна на србоманскиот војвода Мицко Крстиќ-Павловски, извршено на најперфиден начин. Заправо додека четата на Дамјан Груев се борела со турската потера, Мицко ја опкружил неговата чета. И оној момент кога турската потера се повлекла што само по себе е сомнително, Мицко ја нападнал четата на Груев. Во овој неочекуван и жесток судир во кој и од едната и од другата страна учествувале Македонци, Дамјан Груев бил ранет, а неговата чета била десеткувана и распрсната.[20]

Но ако самиот овој случај претставувал изненадување за се доскоро семоќната Македонска револуционерна организација која и српската пропаганда ја сметаше за неосвоена тврдина, уште поголемо изненадување предизвика ослободувањето на Дамјан Груев и тоа на интервенција на највисоките креатори на српската политика кон Македонија. Суштината на таа политика беше движењето по две линии: да се уфрлуваат просрпски чети во Македонија, а истовремено да се приспили Револуционерната организација да преговара со што автоматски српскиот фактор стануваше незаобиколен чинител при решавањето на македонското прашање.

Така, послабата српска пропаганда, се обидуваше да профитира и во однос на Револуционерната организација и во однос на посилната бугарска пропаганда која поодамна ги беше вцила своите отровни пипци во живото тело на Македонија, манипулирајќи и со многуилјадната македонска емиграција во Бугарија и со нејзините меѓусебно исполаризирани групации и фракции. Оваа перфидна комбинаторика која Белград континуирано ја наметнуваше со дозволени, а најчесто со недозволени средства, накрај се оствари во 1912 година, но откако и двете страни се уверија дека накрај можат да ја изгубат Македонија.

Сето ова што не го знаеше или не сакаше да го знае Андра Гавриловиќ, многу добро го знаеа Черноорински и Мисирков, па затоа во критичната 1903 година се најдоа во Србија. Но тоа ни малку не значи дека на Андра Гавриловиќ не треба да му се оддаде соодветното признание како на еден од првите меродавни литературни творци кој го уочи создавањето на една нова ЧЕТВРТА книжевност, уметност и воопшто духовна македонска култура на Словенскиот Југ. За еден литературен историчар, тоа несомнено е комплимент, иако тој самиот вложи максимални усилби таа иста духовна култура македонска да биде спречена во својот развој, а по можност и уништена.

Што се однесува до нашето минато, случајот со Андра Гавриловиќ не е ни осамен, ни прв најзаколнатите и најревносните непријатели на македонската национална самобитност да уочуваат и да разгласуваат појави процеси кои за "обичното око", како што би рекол Андра Гавриловиќ, се невидливи. Слично беше и со списанието "Лоза" во 1892 година во Софија. Тоа толку претпазливо и невино го најави македонскиот национален индивидуалитет, а толку жестоко беше обвинето за национален сепаратизам, национално предавство и слично, па на неговите редактори им се заканува со железната тупаница на бугарската држава односно со полицијата. Имајќи го предвид сето ова, нам не ни останува ништо друго, освен да заклучиме дека во стравот очите очигледно се големи.

Војдан Черноорински (во средина) како учител во битолското село Могила (1897/98 година)

Марија Чернооринска со синот Стојан (околу 1913 година)

ЗАБЕЛЕШКИ:

1) Александар Алексиев: "Преломните моменти во животот и творештвото на Војдан Черноорински", "Основоположници на македонската драмска литература", III издание, "Мисла", 1972, II дополнето издание, "Култура" 1976. Истиот: "Најавата и одгласот на Илинден во македонската драма и театар", "Низ литературното минато и сегашноста", "Култура", 1984. Види и: Илија Милчин "Прва македонска позоришна трупа "Скрб и утеха", Стеријино позорје, VII, Нови Сад, 1962, Воислав Илиќ: "Лице и маски" (Книга за Черноорински), "Студентски збор", 1988, Скопје.

2) "Историја на македонскиот народ", "Просветно дело", 1972, Скопје, стр. 192.

3) Љ. Лапе: Преписка околу давањето "Македонска крвава свадба" во Белград во 1903, сп. "Театар", бр. 1, сез. 1953/54, Скопје.

4) Андра Гавриловиќ: "Пред четврта книжевност", "Бранково коло", списание за забава, поука и книжевност, год. X, бр. 14, 29 април (12 мај), 1904, Сремски Карловци.

5) Сите понатамошни цитати се од истата статија.

6) Андра Гавриловиќ (1864-1929) е писател, литературен историчар и публицист. Автор е на повеќе романи и збирки раскази со историска тематика. Меѓутоа, најзначајна трага во српската литература остави како литературен историчар. Најзначајно негово дело е "Историја на српската и хрватска литература" во четири тома (1910 - 1913).

7) Јован Дерстиќ: "Историја на српската книжевност", НОЛИТ, 1983, Белград.

8) Не е точно тврдењето на многу наши автори (Илија Милчин, Воислав Илиќ и др.) дека во Србија гостувал театарот "Скрб и утеха". Овој театар беше расформиран уште во 1902 година, како и театарот "Столичен македонски театар" кој ја наследи "Скрб и утеха". Во Србија овој театар настапува под името "Македонски театар".

9) "Застава", бр. 278, 17 декември 1903, Нови Сад.

10) "Штампа", бр. 326, 14 декември 1903, Белград.

11) Воислав Илиќ греши кога тврди дека "Македонска седенка" е дел од "Македонска крвава свадба" (цит. монографија, стр. 455). Текст со ист наслов изведуваше уште "Македонски зговор". Во прашање е сценска импровизација која се потпира врз македонските обичаи.

12) Илија Милчин, "1903 "Македонска крвава свадба" во Белград, "Театарски гласник", бр. 33, 1989, Скопје.

13) В. Чернодрински "Македонска крвава свадба", Собрани дела, том I, "Мисла", 1976, Скопје.

14) Франц Миклошиќ (1813-1891) е еден од најголемите слависти и творец на споредбената граматика на словенските јазици. Во помладите години соработувал во културното движење на Словенците а потоа е професор на Универзитетот во Виена. Тој е еден од иницијаторите на книжевниот договор меѓу Хрватите и Србите за заеднички јазик, одржан во 1850 година во Виена. Позначајни дела му се: "Споредбена граматика на словенските јазици" во четири дела, "Речник на старословенскиот јазик" (1862 - 1865), "Етимолошки речник на словенските јазици" (1886) и сл.

15) Вук Караџиќ: Избор, "Мисла", 1987, Скопје, стр. 310. Приредил: Миодраг Друговац.

16) Ватрослав Јагиќ (1838-1923) е еден од столбовите на славистиката и професор на Универзитетите во Одеса, Берлин, Петроград и Виена. Се смета за еден од најдобрите издавачи на старословенските ракописи. Позначајни трудови му се: "Граматика језика хрватскога" (1864), "Глаголското писмо", "Историја на создавањето на црковнословенскиот јазик", "Историја на словенската филологија" и сл.

17) Стојан Новаковиќ (1842-1915), истакнат српски научник, дипломат и државник. Основач е на Напредната партија во Србија (1880). Од гимназиски професор и библиотекар во Народната библиотека во Белград успева да стане министер за просвета и внатрешни работи, дипломат во Цариград, Париз и Петроград, а извесен период и претседател на владата. Како шеф на српската делегација го потпишува мировниот договор со Турција во 1912 година во Лондон. Негова научна преокупација се словенската филологија, историја и книжевноста.

18) Трајко Стаматовски: "Македонските буквари во осумдесеттите години", "Борба за македонски литературен јазик", "Мисла", 1986, Скопје.

19) В. Чернодрински: Македонскиот драмски театар (Спомени), Собрани дела, Том IV, "Мисла", 1976, Скопје.

20) А. Јовановиќ: Четничкото движење во Јужна Србија под Турците, "Споменица по повод 25-годишнината од ослободувањето на Јужна Србија", 1937, Скопје.

Томе Арсовски:

ВЕТЕНИЦИ И ВОИНИ

Во земјата, во која уште од античко време драмскиот збор звонеше во театрите во Хераклеа, во Лихнидос, во Скупи, во Стоби, во земјата што им ја даде писменоста на словенските народи, во таа македонска земја често и за ирационално долги периоди човекот беше окован во неплодниот и бавен тек на времето. По половина милениум долгото ропство под Отоманската империја, кон средината на дваесеттиот век, бунтовниот Ваџаров го испеа стихот дека "... а мојот народ се труди и умира како во длабоката бронзова ера!" - неписмен, ограбуван, срамен, негиран. Малубројната македонска интелигенција, прогонувана, вербувана, убивана од заседа и јавно и потем присвојувана, но мошне висока цена ја зачува својата национална свест, но својата улога на учители, собирачи на народното творештво и на поети - во втората половина на осумнаесеттиот и во почетокот на деветнаесеттиот век ја играше над своите сили и главно под романтично-патетична инспирација. Со појавата на Војдан Поп-Георгиев Чернодрински и неговиот театар, на македонската културно-национална сцена дозреваат и првите плодови на вековниот копнеж што Гоце го формулираше во визионерската максима "светот да стане поле за културен натпревар меѓу народите".

Целокупниот репертоар на својот театар Чернодрински го исполни со пиесите што сам ги напиша и за чија сценска реализација согоруваше заедно со своите другари. Самиот список на неговите драми: "Македонска крвава свадба", "Зло за зло", "Робот и агата", "Македонска емиграција", "Духот на слободата", "Од главата си патиме" и другите - не зборува само за патриотската ориентација на неговиот театар, туку и за културно-политичката програма на театарската уметност како превосходно книжевно-национално жариште.

Во тоа време на скржави надежи и духовен мрак само одушевени фантасти и ветеници можеа со толку жестока визионерска страст да се зафатат со ризикот на уметничкото творештво. Војдан Чернодрински со сета своја дарба и се посвети на својата татковина: беше нејзин ветеник и духовен воин. Како и Ваџаров подоцна, како и плејада други пред него и по него, и тој својата уметност и својот живот ги слеа во едно. Неговите драми звонеа како бронзата на востаничките камбани ширум родната македонска земја. Звонат и денеска.

Затоа по неговиот трновит мисионерски пат тргнаа и други што, иако останаа во сенката на неговиот театар, го умножија неговото значење и ја подготвија плодотворната нива на македонската култура, на која и беше потребна само уште Слободата,

политичка, културна и национална, за ослободената творечка енергија за толку кусо време да го надомести загубеното и да расцвета и да даде плодови со кои рамноправно влеговме во натпревар со отпорано развиените култури во Југославија, во Европа и во светот. Војдан Чернодрински го сонуваше и нашиот сон...

Иван Ивановски

90 години од праизведбата на "Македонска крвава свадба"

КАПИТАЛНА ВРЕДНОСТ ОД ОГРОМНИ НАЦИОНАЛНИ РАЗМЕРИ

Во македонската културна историја и посебно во историјата на театарот кај нас нема толку многу такви значајни датуми и настани какви што се: девет децении од праизведбата на "Македонска крвава свадба" од основоположникот на македонската драматургија и театар - Војдан Чернодрински и од создавањето на првиот македонски народен театар "Скрб и утеха". Затоа, сосема природно и логично е што еден од најмериторните познавачи и проследувачи на творештвото на Чернодрински - историчарот на театарот и професор на Факултетот за драмска уметност во Скопје - Александар Алексиев го одредува и споредува значењето на "Македонска крвава свадба" со појавата на знаменитиот Зборник на браќата Миладиновци и поезијата на Константин Миладинов, на "За македонците работи" од Мисирков и Рациновите "Бели мугри". Со други зборови - ова најзначајно и најуспешно драмско дело на Чернодрински несомнено претставува капитална вредност од огромни национални размери, најубава потврда за неговата интелигентност, зрелост и сл.

Како што е познато "Македонска крвава свадба" првпат е изведена на 7 ноември по стар датум 1900-та година во салонот "Славјанска беседа" во Софија. Условите во кои таа се подготвувала и била прикажана биле многу тешки, драматични; дури во прашање бил доведен животот на учесниците, на дел од публиката исто. Но, ништо не можело да го спречи изведувањето на делото, во кое настаните не се измислени, во кое богато струи народниот дух, тешкиот и макотрпен живот на македонскиот поробен народ, одигрувајќи пресудна улога во подигањето на националната свест. Притоа, не смее да се изуми фактот дека Војдан Чернодрински не беше само драмски автор и артист, режисер и организатор, туку и револуционер и визионер со извонредна енергија и способности, соборец и идеен другар на најголемиот македонски син - Гоце Делчев. Авторот на "Македонска крвава свадба", најмногу со овој свој текст, но и со другите пиеси регрутираше борци, кои со пушка в рака тргнуваа директно во херојска борба за слободна Македонија. Позната е и улогата што ја изврши оваа пиеса во пренесувањето на вистината за македонскиот роб и надвор од Софија - во многу бугарски градови и особено на турнеѓата во Србија. Гостувањето посебно во Белград ќе биде живо сведоштво за тоа дека се трасираат патиштата за "нова духовна култура, литература, уметност" и дека продукцијата на Чернодрински е силен показ дека "стоиме пред зачетоците на една нова, четврта литература на словенскиот југ".

Бујниот и импулсивен дух на Војдан Чернодрински не остана мирен и настрана ни подоцна, особено по Првата светска војна, кога настанија уште поцрни дни со распарчувањето на живото тело на Македонија, на македонската земја. Со "Македонска крвава свадба" и со својот театар, тој ќе се најде на турнеја во Пиринска Македонија и во други места, и во исто такви тешки услови на претставување како и оние на праизведбата кон крајот на 1900-та година. Оваа пиеса беше и остана повик за втор Илинден. Пејзинот борбен лозунг се огласи и во тешките години на германската и бугарската фашистичка окупација во Втората светска војна.

За "Македонска крвава свадба" од В. Чернодрински, кој прв успеа да ја конституира и афирмира македонската драматургија како самостоен род, за пејзините многубројни изведби пред војната и во повоените години во слободна Македонија, која споменатиот автор најмногу од се ја сакаше, може многу да се говори и пишува. Ќе речеме уште и тоа дека пиесата за која станува збор одигра пресудна улога во ставањето темели на македонската драма и театар и дека таа е онаа трајна и незаобиколна вертикала која ги има белезите на еден од највозвишените монументи во нашата литературна историја и во театарското дело на Македонија.

Андра Гавриловиќ

ПРЕД ЧЕТВРТАТА КНИЖЕВНОСТ *

Не многу пред својата смрт, во моментот на посебно расположение и цврста вера во идниот живот на своето моќно племе, го апострофира Иван Тургењев својот мајчин јазик: "Во деновите на сомнение, во деновите на тешко размислување за судбината на мојата татковина - ти си ми единствената потпора, ти единствен ме подржуваш, о голем, вистински моќен и слободен руски јазику! Кога би те немало тебе - како да не паднам во очај кога ќе погледнам што се се случува по дома? Но ваков јазик, не може да биде, да не му е подарен само на голем народ!".

Овие зборови на големиот Тургењев имаат достојна примена и во српската духовна култура, во српскиот јазик. Што пред едно столетие ја направи српската раса пред судот европски подобна за повисок духовен живот - ако не јазикот народен и повисокиот степен негов, народната српска поезија. Сета материјална култура наша не е ни денеска, за жал, во состојба да посведочи за повисокиот позив на српскиот народ во низот на културните нации и тоа ни одблизу толку така јасно и убедливо, како што го стори тоа, јазикот на творбите на повисокиот степен негов пред цело едно столетие ... Сега е јасно, пишуваше скоро пред половина век, знаменитиот Миклошиќ - дека Господ ја излил сета милост своја врз народот српски кога му подари таков јазик! Не попусто Прерадовиќ одушевено пееше "На родот за јазикот".

Народниот јазик српски, поткрепат на степен на книжевен јазик и снабден со идеално совршен правопис, стана национален и политички фактор, чие значење ни за момент не смее да се заборава. Со својата сличност, тој во сите покраини српски е во природно позгодна положба одошто денешните литературни јазици, на пример, кај Талијаните и Германците кога требаа да извршат крупни задачи со политичко-национален карактер.

Од ова гледиште треба да се фрли поглед врз толку важното македонско прашање. За ова прашање се зборува и расправа од гледиштето на дипломатските сметки и комбинации, од гледиштето на националните интереси; тоа се оценува како прашање на хумано чувство, како економско-трговска појава итн. Но не треба да се заборави дека постои уште една страна на ова прашање. Што и да донесе иднината; какви и да бидат студените сметки на себичната дипломатија; колку и да ни биде при неговото решавање непаклоната судбината кон интересите на нашата народна држава; како и да се огрешат регулаторите негови кон поимите на чистата хуманост или колку и да бидеме измамени при создавањето на подобри прилики за нашиот економски и трговски полет - треба да сме подготвени, секогаш и во најтешките прилики, на македонското прашање на крајот на крајштата да му дадеме таков пресврт кој за нас ќе биде полезен и кој ќе може да се оствари со она оружје кое веќе ни е во рацете. Да фрлиме, за момент, поглед на духовното преродување македонско во иднина.

Стремежите за еден книжевен јазик на Словенскиот Југ не се од скоро. Редењето и објаснувањето на тие моменти и обиди, желби и предлози даваат интересна граѓа за посебна студија, но ним не им е местото во оваа статија. Ќе споменеме само еден момент од поново време: околу половината на деветнаесетиот век Миклошиќ мислеше да покрене еден научен орган за сиот Словенски Југ, а тој орган требаше да биде пишуван на српски јазик.

Областа на српскиот книжевен јазик во голема мера ја прошири и легитимира илирското движење, причинувајќи на Словенскиот Југ, надмоќното средиште да го претставува српскиот јазик и тоа по целата должина на неговата бојна линија, на чии бокови се наоѓаат помалку развиените литературни јазици - бугарскиот на исток и словенечкиот на запад. И така на Словенскиот Југ имаме три одделни словенски книжевности. Дека и тоа е многу, работата е јасна и за пријателите и за непријателите на Јужните Словени, но истовремено тоа е факт на кој денеска речиси мора да се смета како со свршена работа. Па сепак пред три години, на крајниот запад на Јужното Словенство, беше направен еден важен чекор, областа на српскиот книжевен јазик до крај да се прошири во тој правец. Тој настан тогаш го поздравивме како чекор кон поголемо книжевно единство, но на остварувањето негово ќе мора подолго да се причека. Утешна е појавата што кон тоа воопшто се настојува.

Меѓутоа, сега се јавува прилика која загрозува самата по себе, на Словенскиот Југ да се зголеми тешкотијата за разгледување на прашањето сврзано со книжевното единство - макар и непотполно т.е. без бугарско учество.

Македонското прашање може да тргне по различни патишта. Народот во Македонија, поради стекот на тешките прилики, уште долго може да остане под турска власт или да го промени господарот, заменувајќи го едниот туѓинец со друг, уште поубиствен, може да се ослободи напола или сосем итн. - но КУЛТУРАТА негова мора и во иднина да го оправда воведувањето негово во друштвото на слободните културн-

ни народи, секогаш кога тоа ќе се случи. Но кој ќе биде дијалектот што ќе се прогласи за нов ЧЕТВРТ книжевен јазик на Словенскиот Југ и на кој ќе се подигнува книжевноста негова? Дали и овој пат судбината преку ноќ ќе го разурне сето она што преку денот се создаваше и подигаше?

Појавата на нова - четврта - книжевност и воопшто духовна култура на Словенскиот Југ, ќе најде, навистина, оправдување во поклопувањето со една научна теорија.

Тоа е теоријата на проф. Јагиќ за постанокот и развитокот на јужнословенските јазици која како научна поставка има своја основа, но која, изговорена со јазикот на партикуларното гледање, води кон непожелни резултати. И токму тоа покажува КАКО со време ќе треба да се гледа на идната култура македонска.

Ние, во толку слични прилики, се покажавме наивни. А наивноста не е сестра на политичката мудрост и народната толерантност. Не барајќи друг пример, упатуваме на поранешното наше однесување кон прашањето за создавање на бугарската егзархија, пропаганда ити.

Давајќи му, во една своја академска расправа, предност на источниот српски изговор над јужниот и западниот изговор, С. Новаковиќ парочно го апострофираше ПОЛИТИЧКИОТ МОМЕНТ т.е. можноста за поуспешна агитација во Македонија, агитација чија основна цел би била идната ДУХОВНА заедница на Македонија со другите српски покраини. Новаковиќ и во своето научно образложение го имаше на ум повисокиот позив на српската духовна култура кон Македонија. Гледиште исправно но повеќе пати и заборавано.

Зимоска гостуваше во Белград и уште во некои други градови на Кралството Србија МАКЕДОНСКАТА театарска трупа под управата на Чернодрински. Таа прикажуваше на МАКЕДОНСКИ ЈАЗИК оригинални МАКЕДОНСКИ ДРАМИ. Со еден збор, се соочивме со огледувањето на една нова духовна култура - на книжевноста и уметноста - македонска. Не треба да се залажуваме. Она што Чернодрински го покажа не беше жаргон, туку проба на ТУЃА култура во друг свет, онака како што чешките уметници му доаѓаат на гости на нашето Народно позориште или уште подобро, како што на пример Салавин, пред некоја година со својата трупа гостуваше во Белград. Го оставаме настрана тоа дека Чернодрински од своите дела има по две редакции - за Софија и за Белград - туку самата таа појава на неговата МАКЕДОНСКА продукција укажува дека се наоѓаме пред зачетоците на нова, четврта, книжевност на Словенскиот Југ. А ние на тоа му аплаудиравме! И додека Русиот Кондаков констатира дека е и дека и во иднина српската духовна култура во Македонија ќе биде како во свој

Војдан Чернодрински (лево) автор на либретото и композиторот на операта "Цвета" - Атанасов

дом, притоа ние самите брзавме и брзаме оваа, од историјата и со фактичката состојба осветена вистина, да ја потиснеме и се да ставиме на друга основа!

Македонскиот крал Марко го певаат многумина, но култот му го создадоа неговите Срби. Оваа појава ќе се повтори и духовната македонска култура ќе биде прегрната од српската духовна култура. Во прв ред српската книжевност ќе треба да го спои македонскиот дух со моралната сила на сиот наш народ. Па и кога би дошле денови на тешки искушенија, таа би требало да го чува со весталинска чистота, огнот кој еден ден пак би го огреал сиот народ во сите покраини и од деловите би создал целина, идеална појава за која денеска сонуваме. Да не и даваме на српската книга друга задача освен онаа која ја извршија книгите кај другите народи. Да се присетиме на Италија.

Движењето на фактите кои овде ги нагласуваме не му се јасни на секое најобично око. Тоа не се чувствува веднаш, не се гледа на берзата, не се внесува во снимките на генералштабовите. Но тоа е толку порешавачки и за поправка невозможно. Чистото и трезвено гледање во иднината не ќе заборави, нити може да се одрече од позивот кој јазикот и духовната култура наша, секогаш колку е таа недоволна, ќе ја има во иднината на Македонија.

"Бранково коло", списание за забава, поука и книжевност, бр. 17, год. X, Сремски Карловци, 29 април (12 мај) 1904 година.

*Со цел статијата на Андра Гавриловиќ да ѝ стане достапна на нашата научна јавност, ја објавуваме во целост.

Превод: Александар Алексиев

Иван Ивановски:

ЧЕРНОДРИНСКИ НА МАКЕДОНСКИТЕ ПРОФЕСИОНАЛНИ ДРАМСКИ СЦЕНИ

Последен пат популарната пиеса "Македонска крвава свадба" од Војдан Чернодрински е реализирана на сцената на Народниот театар во Битола во 1988 година, што значи две години пред навршувањето девет децении од праизведбата на ова најдобро и најкомплетно драмско остварување на основоположникот на македонската драматургија и на македонскиот театар. Ни овој крупен настан од македонската културна историја и посебно од историјата на театарското дело во Македонија не беше доволен предизвик на репертоарот на македонските професионални драмски сцени да биде вклучен спомнатиот или некој друг драмски текст од Чернодрински. И не само тоа - дури ни институциите што го носат неговото име (Театарските игри и Народниот театар во Прилеп), не најдоа за сходно дури и да ја одбележат оваа годишнина со едно мало чествување, кон кое се оглушија и другите театарски колективи од Републиката. Единствен за јубилејот се "сети" Друштвото на писателите на Македонија, но со едномесечно задоцнување и со една недозволено слаба посета на чествувањето, кое освен со беседата на Александар Алексиев беше илустрирано и со фрагменти од "Македонска крвава свадба", кои во концертна форма ги изведоа: доајенот на македонското актерско творештво: Петре Прличко и артистот на Драмата на Македонскиот народен театар од Скопје - Томе Витанов.

Како што е познато, првото прикажување на "Македонска крвава свадба" по ослободувањето на една професионална драмска сцена во Македонија се паѓа на почетокот на сезоната 1953/54 година. Во овој период, најпрвин во Македонскиот народен театар, а потоа скоро истата верзија, односно сценска адаптација, на и режија се пренесуваат на сцените на поголем број театри во нашата Република. Спонтаното и едновременото навраќање кон ова драмско остварување на Чернодрински доаѓа како резултат на големото интересирање кај публиката за своето историско минато. Но, ако овој факт е неоспорен, што ќе се потврди подоцна со не малиот број сценски презентации на несправедливо заобиколуваната пиеса на Чернодрински - "Македонска крвава свадба", тогаш само по себе се наметнува прашањето: зошто по ослободувањето требаше да се чека да помине скоро една деценија, па пиесата за која станува збор да ги исполнува театарските салони и срцата на македонските гледачи. Одговорот на ова прашање треба да се бара во непостоењето елементарна грижа во првите повоени години кон нашето драмско наследство, во несфаќањето и неприфаќањето на неговото извонредно значење, во потценувањето на сето она што е создадено на почетокот на овој век, а донекаде и меѓу двете светски војни. Ваквиот третман на наследството може да се земе за една од доволно релевантните причини што почетокот на дејноста на Драмата на Македонскиот народен театар, како национална куќа во Републиката, како најзначајна и најголема театарска институција во НР Македонија, не беше одбележан со македонска пиеса, туку со драма од странски (советски) автор. Бидејќи работата на театрите во тоа време беше тесно врзана со барањата и со директното или индиректно мешање на новата власт, како и со тогашната официјална, а нема многу да се погреши ако се рече и диригирана театарска критика, тие практично имаа врзани раце за една своја посамостојна репертоарска политика. А ставот на политиката и на критиката по Војната е добро познат: недоверба и заобиколување, посебно на драмското дело на Чернодрински, предубедеността дека тоа пуди прескромни уметнички вредности, дури и дека претставува извесен анахронизам. Само така може да се толкува доцнењето на "Македонска крвава свадба" во слободната татковина на нејзиниот автор, кој од се најмногу ја сакаше Македонија! Излегувањето во пресрет на љубопитството и интересирањето на публиката како да беше последна грижа за театрите. Дури ни еден заокружен јубилеј - половина век од првото прикажување на "Македонска крвава свадба" остана неискористен да им се претстави на гледачите оваа или некоја друга пиеса на Чернодрински, а разочарувањето да биде уште поголемо - јубилејот се совпаѓаше и со периодот на петгодишнините од постоењето на Драмата на Македонскиот народен театар, што беше одбележана доста помпезно. Резервите што постоеа околу вредностите на "Македонска крвава свадба", секако, беа причина таа на сцената на Македонскиот народен театар во Скопје да не се игра во својот оригинален вид, туку во преработка, што беше доста ригорозна во поглед на дополнувањето со нови дијалози, на кратењето на една цела сцена, на менувањето на некои од

ликовите и сл. Значи, големо прашање е дали "Македонска крвава свадба" дури и во 1953 година ќе видеше бел свет на сцената на МНТ, како и во театрите во Битола, Прилеп, Штип, Струмица и Титов Велес доколку не беше направена споменатата преработка, односно сценска адаптација. Останува отворено и прашањето дали авторот ќе се согласеше со оваа и ваквата сценска преработка на своето драмско дело ако тоа се прикажеше во годината на петгодишниот јубилеј на МНТ (1950 година) или една година подоцна, додека Черноdрински беше жив.

Друг еден аспект што заслужува не помало внимание е негувањето на нашето драмско наследство, односот кон него и начините за негово посовремено толкување. Што се однесува до тоа дали наследството, поконкретно во случајов Черноdрински, е доволно застапен во репертоарните планови на нашите театри, на театарските фестивали во Македонија и сл., одговорот би бил само еден - премалку колку што заслужува, на пример, неговата знаменита пиеса "Македонска крвава свадба" и колку што постои интересирање за неа, особено во последниве дваесетина години, уште повеќе ако се има предвид фактот дека од поодамна точно и објективно е одредено местото и уметничкото рамниште на "Свадбата" и на другите негови дела, дека не постојат никакви предрасуди, уште помалку пречки за нивното почесто изведување, а според тоа и за излегување во пресрет на барањата на публиката. Па сепак, ова капитално дело на нашата драмска класика во МНТ по премиерата во 1953 година има доживеано само една обнова и тоа во 1965 година, со која ансамблот на споменатата скопска театарска куќа учествуваше на два најпознати фестивала во Македонија - "Охридско лето" и театарските игри "Војдан Черноdрински" во Прилеп. Еден друг, исто така, угледен театарски колектив (Драмскиот театар), кој токму во прикажувањето на нашето драмско наследство во една посовремена варијанта ("Бегалка" од Васил Иљоски) го направи првиот, и за жал, последен успешен чекор, нема изведено ниту едно драмско дело од Черноdрински, (за утеха, ако е тоа воопшто утеха, ја има неговата биста во фоајето, заедно со бистите на неколкумина други истакнати македонски театарски творци!). Прилично малку овој автор е игран и во внатрешноста на нашата Република. Исклучок донекаде е Народниот театар од Прилеп. Единствено на прилепската театарска сцена освен "Македонска крвава свадба" се играни и некои други пиеси од патронот на професионалниот драмски ансамбл од градот под Марковите кули. Најпознатото и најчесто играно драмско дело на Черноdрински - "Македонска крвава свадба" се најде и во репертоарот на некои од четирите професионални театри, кои беа укинати пред повеќе од три децении (се мисли на театрите што постоеја во Тетово, Охрид, Гевгелија и Кочани). Се разбира, Черноdрински не може да се игра како што бил интерпретиран пред скоро четириесет години, ни како пред две децении. Исподходи се: еден поголем критичен однос, една поголема креативност, една позабележлива истражувачка страст, како што тоа своевремено го направи Тодорка Кондова со веќе спомнатата "Бегалка" и во скопскиот Драмски театар и во Театарот на народностите. Поради непостоењето на една поизразита творечка имагинација во посовременото обликување на текстот, од една и од друга страна, поради нерасположението со поголем изведувачки апарат, што го бара "Македонска крвава свадба", иако однапред се знае дека е таа каса - претстава, театрите многу потешко се прифаќаат да ја реализираат оваа знаменита пиеса, свесни за ризикот што го носи ангажирањето на не мал број аматери дури и за некои од позначајните улоги.

Инаку, недостигот на комплетна документација не ни овозможува да бидеме апсолутно сигурни ни во бројот на дадените премиери на "Македонска крвава свадба", а уште помалу во севкупната бројка на изведени претстави на ова драмско дело и на некои други пиеси од Черноdрински на професионална основа во Македонија. Исто така, тешко е и скоро неможно дури и да се регистрираат сите изведби на "Свадбата" на аматерско ниво . Затоа, ќе се задржиме само на сценските презентации работени врз текстови од авторот на "Македонска крвава свадба" во постојните македонски професионални драмски сцени од ослободувањето до денес.

Но, да почнеме по ред ...

"Македонска крвава свадба" на сцената на МНТ

По подолго премислување, првиот потег за прикажување на "Македонска крвава свадба" во нашата Република го повлече Драмата на Македонскиот народен театар, која во тоа време беше супериорно водечка театарска куќа во Македонија. Премиерата на оваа пиеса најде на извонредно интересирање кај публиката, а исто така и на убав одзив кај тековната театарска критика. Така, во весникот "Нова Македонија" од 27.IX.1953 година со подолга рецензија се јави писателот Димитар Солев, а критичарско осветлување за спомнатиов театарски настан среќаваме и од перото на најстариот македонски театарски критичар Јован Костовски, кој пишуваше во списанието "Современост".

По релативно краткото разгледување на драматургиските достоинства на текстот, во кое малку пофални зборови ќе најдеме за него, тогашниот театарски критичар на "Нова Македонија" се задржува на преработката на пиесата "Македонска крвава свадба" што ја извршија Венко Марковски и Петре Прличко. Во целина тој оваа преработка ја оценува како "приемлива", иако на нејзините автори им префрла поради исфрлувањето на втората сцена од оригиналниот драмски текст, поради менувањето на суштините на некои од ликовите, поради видоизменувањето на текстот во првиот чин, макар што, според мислењето на Д. Солев "оригиналот е доволен за сценска изведба". Во поглед, пак, на постановката на Димитар Костаров и П. Прличко, судот на Д. Солев е доста неодреден кога забележува дека "нивната режија е незабележлива и во позитивна и во негативна смисла". Забелешките

што им се стават на двајцата режисери се однесуваат на необрнувањето доволно внимание на ритамот и на општата атмосфера и на едноличниот тон на изведбата. Најопсежна анализа, Д. Солев прави за актерската компонента на оваа сценска реализација. Како просечни тој ги посочува актерските остварувања на Тодор Николовски (Кузман), на Стојка Цекова (Кузманица) и на Борис Стефановски (Трајан), додека за Димитар Волчев (Богдан) смета дека "успешно дебитира, иако толкува улога со оскуден текст", но и дека во неговата игра се чувствува "недоволна прочистеност на сценската изразеност". Во кругот на повпечатливите актерски креации, според мислењето на Д. Солев, влегуваат остварувањата на Тодорка Кондова и Мери Бошкова, кои ги играа во алтернација улогите на Цвета и Благуна, првата оставајќи посилен впечаток како Благуна, мајка на Цвета, а втората со поголем темперамент толкувајќи ја главната женска улога. Тука се уште и: Дарко Дамевски (неговиот Дуко е оценет како "природен и свеж", при што рецензентот на "Македонска крвава свадба" во весникот "Нова Македонија" не ја испушта можноста да забележи дека Дамевски "овладеал со сценскиот простор и со сценскиот израз"), Цветанка Јакимовска како Митра, Петре Прличко, кој освен во улога на еден од двајцата адаптатори на текстот и на режисер, толкуваше и две различни улоги (Кум Мојсо и Осман-оџа), "мајсторска истенченост покажувајќи особено во улогата на Оџата, Тома Кировски, необично жив како секретарот на Уќуматот и Кирил Ќортошец, кој и со оваа "скромна улога" го потврди својот талент и покажа извонреден усет за прочистен сценски израз". Солев играта на Илија Цувалековски ќе ја издвои како "неоспорно сугестивна со својата визуелна оформеност", но притоа ќе му забележи дека на места игра приватно. Уште поголеми се забелешките за интерпретацијата на Драги Костовски (овчарот Спасе), за кој ќе биде изнесен суд дека "не успеа да донесе некоја поголема автентичност". Од другите артисти, Солев ги споменува уште и: Драги Крстевски и Драга Арсениевиќ. Не премолчува ни преку придонесот на костимографката Ана Петрова, посебно искажан во ќстимите на Цвета и Осман, додека за сценографијата на Тома Владимирски ќе напише дека таа "немаше особена задача, ниту пак пружи особен спектакл". Критичарот на "Нова Македонија" го заклучува својот доста долг рецензентски текст со напомена дека сценографски "најживо дејствува последниот чин" и дека "паѓа в очи недоволното користење на светлосните ефекти.

Многу слична на оценката за текстот и за претставата во целина на Д. Солев во "Нова Македонија" е и онаа на критичарот Јован Костовски во списанието "Современост". Костовски дури оди уште подалеку сметајќи дека "нема потреба да се спори за тоа оти "Македонска крвава свадба" е повеќе од скромно драмско дело во поглед на поседување на уметнички квалитети", барајќи го основниот недостиг на писсата, односно на нејзиниот автор во "отсуството на еден творечки и пресоздавачки негов однос кон материјалот што го изнесува на сцена".

Доста високо мислење, Ј. Костовски има за преработката на П. Прличко (случајно или намерно, воопшто не се спомнува името на вториот автор на оваа преработка - Венко Марковски). Критичарот на "Современост" тврди дека "со својата преработка тој (мисли на П. Прличко) и дава на пиесата елементи за современо изведување, со тоа што главно го скратува оригиналниот текст, ги исфрла монолозите и постигнува извесна стегнатост, кондензираност на текстот". За значајни и корисни зафати на адаптацијата, Костовски ги смета: целосното исфрлање на втората сцена од оригиналот и промената на ликовите Осман бег и Валијата, првиот сметајќи го во обработката како многу поформен, а вториот, на кој му е додаден нов текст за неговото полесно дообјаснување, одликувајќи се со поголема пластичност и целовитост. И поинаквиот крај што е предложен во преработката се оценува од страна на критиката за "нологичен и сценски поефектен", што не значи дека Костовски нема воопшто забелешки за адаптаторската работа на П. Прличко. Забелешките се однесуваат најмногу на погрешната обоеност на ликот на Богдан во преработката и на дозирањето на малку повеќе револуционерно фразерство во неа.

Вредностите на режијата на Д. Ќостаров и П. Прличко во "Македонска крвава свадба" Ј. Костовски ги гледа најмногу во "доближувањето на оваа пиеса кон современите потреби на сценската уметност", што според мислењето на овој критичар е одлика и на преработката на текстот. Доаѓајќи до заклучок дека споменатите режисери "успеале главно да ги совладаат тешкотиите на еден текст без многу уметнички квалитети", Ј. Костовски ќе го потврди овој свој став со констатацијата дека сцените во претставата се цврсто и логично поврзани, дека ситуациите и ликовите се одбележани со продлабочена и психолошка обусловеност ити.

Опсежната анализа на актерските остварувања, Ј. Костовски ја започнува со оценување на играта на Мери Бошкова и Тодорка Кондова, кои во алтернација се појавија во улогите на Цвета и на нејзината мајка - Благуна, високо вреднувајќи ги нивните интерпретации, и додавајќи дека тие "дејствуваа уверливо и многу топло", што не може да се каже за Илија Цувалековски, кому му замерува за извесен маниризам, поради што како Осман-бег ќе заприлега на неговиот Гоце од истоимената историска драма во стихови од Венко Марковски. Мислењето на Ј. Костовски е дијаметрално различно од она на Д. Солев кога станува збор за улогата на овчарот Спасе во толкување на Драги Костовски. Авторот на рецензијата објавена во "Современост" е категоричен во тврдењето дека Костовски "внесува искрен занес и извесен лиризам, кој на места, за жал, се слизнува во наивност".

Судот на Ј. Костовски за другите артисти во оваа претстава - П. Прличко, Т. Кировски, Т. Николовски, Ст. Цекова, Д. Волчев, Д. Дамески и Б. Стефановски е многу сличен на оној од Солев. Тоа донекаде може да се каже и за сценографско-костимографскиот ангажман, истакнувајќи притоа дека сценографите

Тома Владимирски и Бранко Костовски (овој вториот во приказот на Солев воопшто не се споменува) "не се одалечија многу од она што е вообичаено со децении во сценографската вештина за прикажување на ваков род пиеси". Премногу урамнотежен, мирен и едноличен - ова е општиот впечаток за сценографијата и за костимографијата на Ана Петрова, додека за музичкото и кореографското оформување од страна на Живко Фирфов стои сериозната забелешка дека "ни песните, ни игрите не беа изведени така да потсетат на нивните извори".

Својот подолг рецензентски текст, Ј. Костовски го започнува со податокот дека Драмата на Македонскиот народен театар ја прикажа пиесата "Македонска крвава свадба" од В. Черноdрински како "свој прилог во прославата на 50 годишнината на Илинденското востание", а го завршува со забележувањето дека "скопската театарска публика ја прими пиесата "Македонска крвава свадба" особено добро и дека "и по десетина претстави салата на театарот е секогаш полна до последното место. Тоа е разбирливо, - пишува понатаму Костовски, - нашиот народ го сака своето минато и сака да се потсетува на него. А "Македонска крвава свадба" носи во себе дел од тоа наше тешко, но и славно, за нас секогаш мило минато", заклучува Ј. Костовски. Дека интересирањето за спомнатата пиеса на В. Черноdрински било огромно, укажува и едно сеќавање на еминентниот македонски драмски уметник - Илија Милчин презентирано во емисијата "Сведоштва" на првата програма на Радио Скопје, во кое тој ни потсетува на една веќе неповторлива глетка - на пукањето стакла на билетарниците и на влезовите на театарската зграда од наплив на публиката што сакала да дојде до влезен билет, односно што настојувала да влезе во салонот и да ја види "Македонска крвава свадба".

* * *

И покрај големото интересирање за "Македонска крвава свадба" кај публиката, оваа пиеса по нејзината премиера во 1953 година доживеа само една единствена обнова на сцената на Македонскиот народен театар во Скопје и тоа кон крајот на 1965 година. Ни овојпат не изостана интересирањето и љубопитството на гледачите, што беше повод новинарот Илија Ристевски во "Трудбеник" да објави текст под наслов "Зошто нема карти за претставата "Македонска крвава свадба"? Во написот се наведува податокот дека ни по 11-те дадени претстави не може да се дојде до влезен билет, дека поради ограничениот број места (околу 400), салонот во монтажниот објект на МНТ на Булеварот на ЈНА не е во состојба да ги прими сите оние што сакаат да ја видат "Македонска крвава свадба", уште помалу е во можност да им излезе во пресрет на барањата на поголем број работни организации и училишта преку организирани претстави, поради што излезот е побаран во идејата еднаш или двапати неделно оваа пиеса од Черноdрински да се прикажува во Универзалната сала во Скопје. Како и многу други иницијативи и оваа остана само на хартија.

Меѓу првите за обновата на "Македонска крвава свадба" на сцената на МНТ, прикажана на 4. 12. 1965 година реагираше тогашниот театарски и филмски критичар на Радио Скопје - Ацо Алексиев, чија рецензија е емитувана на Првата програма на Радиото. Истакнувајќи на почетокот дека со оваа изведба се одбележува 65 годишнината од праизведбата на "Македонска крвава свадба", А. Алексиев, се чини, со право ја потенцира грижата за негување на нашето драмско наследство, што ја покажа Драмата на МНТ таа година не само со ставањето во репертоарот на спомнатата пиеса на Черноdрински, туку и со играњето на две други пиеси од нашето културно наследство - "Чорбаци Теодос" од В. Иљоски и "Антица" од Р. Крле. Ако треба во најкуси црти да се синтетизира мислењето на Алексиев за придонесот на адаптаторите на текстот, ќе треба пред се да подвлечеме дека "тие не ги осиромашија неговите изворни вредности, зацврстувајќи ја неговата композиција, скратувајќи ги или исфрлувајќи и непотребните препаглаесности, површности и сл". Главно позитивна е оценката на Ацо Алексиев и за постановката на П. Прличко, за кој ќе се искаже дека тој (Прличко) "ни презентира прилично целосна и изедначена претстава, со несомнен интензитет и чувство за мера во користењето на битовите и фолклорните елементи". Според мислењето на овој театарски критичар на Радио Скопје, сето ова, барем за нас е еден понов пристап кон пиеси од ваков вид каде што до скоро патот до современиот гледач се пронаоѓаше или во изнасилувањето на актуелната социјалност, или во нејзиното задушување... Инаку, А. Алексиев ги смета за пропусти преголемиот европски шлиф и угладеноста што режијата им ги додели на претставниците на турската власт, и особено на Осман бег. Ставајќи ја во прв план сигурната игра на скоро сите артисти, а посебно на толкувачот на главната машка улога - овчарот Спасе - Драги Костовски (подоцна оваа улога ја презеде и до крајот на прикажувањето на "Македонска крвава свадба" ја играше Ристо Шишков), издвојувајќи ја посебно "неконвенционалната и инвентивна сценографија на Бранко Костовски" и костимографијата на Рада Петрова, овој театарски хроничар не пропушта ни преку "настојувањето на Илија Милчин да ни го доближи животниот пат и творештво на В. Черноdрински во рамките на овој, за првпат прилично интересен и стручно подготвен програмски лист".

По примерот на А. Алексиев и Иван Мазов во "Нова Македонија" пишува во суперлативи за обновата на "Македонска крвава свадба" на сцената на Македонскиот народен театар во Скопје. Во неговиот рецензентски текст, објавен под наслов "Убав спектакл" нема упатено ниту една забелешка на адреса на творците што учествувале во неговото сценско оформување; напротив, тој за сите нив пишува мошне егзалтирано, а нема многу да се погреши ако се рече - дури и суфорично. Речит доказ за ова се и следниве телеграфски искажани епитети: "Македонска крвава свадба" е можеби еден од најубавите спектакли што сме имале можност да ги гледаме на сцената на оваа наша најго-

лема театарска куќа. И сценографијата, и костимографијата, и музиката, и играта на ората - се беше речиси како што треба. Петре Прличко направи претстава што долго ќе се памети". Откако најголемо внимание ќе и посвети на актерската интерпретација на Тодор Николовски во улогата на стариот Кузман, што ја играше и на премиерата во 1953 година, Мазов не случајно, како и многу други македонски театарски критичари, ќе го сподели заедно со своите читатели општопознатиот факт дека "Македонска крвава свадба" е секако најгледана и најпопуларна наша битова пиеса".

Еве го и комплетниот список на артисти што учествуваа во првата и последна обнова на "Македонска крвава свадба" на сцената на Македонскиот народен театар.

Т. Николовски (Кузман), Вукосава Донева (Кузманица), Борис Стефановски (Трајан), Симеон Арсовски и Панталеј Мирковски (Богдан), Цветанка Јакимовска (Благуна), Чедо Христов (Дуко), Веска Вртева (Цвета), Љупка Џундева (Митра), Ѓокица Лукаревски (Нико), Мери Каранфилова (Ѓоре), Петре Прличко, Таше Кочовски (Кум Мојсо), Радмила Станоевиќ (Мојсовица), Драги Костовски, Ристо Шишков (Спасе), Таше Кочовски (Асан), Драги Кртевски, Димче Мешковски (Митре), Драги Костовски (Осман бег), Стојка Цекова (Ајша), Вера Вучкова (Петкана), Добрила Пуцкова (Крстана), Кате Крстева (Фатиме), Сабина Ајрула (Зупре), Гордана Јанева (Мелат), Радмила Станоевиќ (Адема), Славчо Нинов (Тренко), Ќирил Попов (Вели паша), Ратко Гавриловиќ (првиот заптија), Димитар Лалчевски (вториот заптија), Тома Кировски (Теки ефенди), Сабина Ајрула (прва жетварка), Гордана Јанева (втора жетварка), Мирјана Милоевиќ (трета жетварка), Радмила Станоевиќ (четврта жетварка).

"Македонска крвава свадба" во Титов Велес

Невообичаено брзо по скопската премиера, или уште поточно речено само пет дена подоцна (29.9.1953 година), пиесата "Македонска крвава свадба" од В. Черноdрински се најде и на репертоарот на Народниот театар од Титов Велес. Ако се има предвид временското совпаѓање, како и фактот што во сценското оформување на овој титовелешки проект беше ангажирана истата екипа што учествуваше во обликувањето на проектот на Драмата на Македонскиот народен театар (единствена промена е што покрај П. Прличко како режисер не се појави Димитар Ќостаров; негова замена беше Борис Бегиновв), тогаш станува јасно дека и двете верзии на ова драмско дело се подготвувани најверојатно едновремено и паралелно и дека во случајов всушност станува збор за пренесување на иста постановка, се разбира, со некои мали и незначителни модификации, сообразени на неспоредливо поголемите изведувачки можности на титовелешкиот драмски колектив. Премиерата на "Македонска крвава свадба" од В. Черноdрински, во продукција на Народниот театар од Титов Велес остана неоценета од страна на критиката. Можеби затоа што се претпоставуваше дека е идентична како и скопската, бидејќи тешко можеше да се претпостави дека П. Прличко во својство на режисер, сценографот Тома Владимирски, музичкото и кореографското оформување на Живко Фирфов можат за толку кратко време да донесат нешто ново, да направат некои посуштествени промени и сл. Меѓутоа, едно е од повеќе сигурно, а тоа е огромното интересирање кај титовелешката публика за првото прикажување на В. Черноdрински во градот на Рација, што се гледа од вкупно 37-те претстави играни секогаш во преполн салон. Оваа, за тоа време импозантна бројка на изведби, од интересенти го наметнува прашањето: зошто титовелешкиот драмски ансамбл не ја обнови спомнатата пиеса на Черноdрински или не постави некој друг негов драмски текст, дотолку повеќе што вратите на овој театар секогаш беа отворени за дела од нашето драмско наследство (Иљоски, Крле, Попов).

Карактеристично за оваа титовелешка претстава е ангажирањето на најдобрите актерски сили, меѓу кои ќе сретнеме и повеќемина некогаш, па и денес моќни афирмирани артисти, како што се: Љубиша Трајковски (Кузман), кој тогаш се наоѓаше на почетокот на својата актерска кариера, Јосиф Јосифовски (Кум Мојсо), кој и денес, иако во пензија се уште моќно интензивно настанува на сцената на Народниот театар во Битола, Ангел Палашев (Ѓоре), кој одноодамна живее и создава во Загреб, потоа: Рајна Савова (Кузманица), Кума Георгиева (Благуна), Владимир Гравчевски (Нико), Борис Бегинов (Осман бег) и др. Инаку, стожерните улоги во "Македонска крвава свадба" - Цвета и Спасе ги толкуваа Убавка Димитрова, подоцна позната како Манушева и Благоја Анчевски - Руски, кој своевремено ни по укинувањето на Народниот театар од Титов Велес не ја напушти сцената и кој како пензионер се до пред кратко време учествуваше во проектите на својата некогашна и сегашна матична куќа. Во другите улоги, главно од епизоден карактер, со не помал успех настапија: Димче Петров (Трајан), Душко Попов (Дуко), Љубица Ефремова (Митра), Ратка Зарзова (Мојсовица) итн.

Со реномираната екипа на гости, како и на артисти, склони сме да веруваме дека беше обезбеден сценски стандард, што не можеше толку често да се сретне во другите сценски презентации во внатрешноста на нашата Република. Тргнувајќи од ова становиште си земаме за право да цениме дека оваа титовелешка сценска реализација претставуваше еден од повисоките репрезенти на Народниот театар од Титов Велес.

Три верзии на "Македонска крвава свадба" во Битола

"Инвазијата" на прикажување на пиесата "Македонска крвава свадба" по ослободувањето, т.е. кон крајот на 1953 година, непосредно по нејзината премиерна изведба на сцената на Македонскиот народен театар, не го заобиколи ни Народниот театар од Бито-

ла. Премиерата на ова дело од Черноdрински во театарот во градот под Пелистер беше дадена на 12.11.1953 година. Ни во овој град не изостана интересирањето за претставата, можеби затоа што во нејзината интерпретација беше ангажирано едно навистина моќне квалитетно артистичко јадро. Доволно е да се наведат имињата на артистите што биле вклучени во изведувањето на "Македонска крвава свадба", па да се увериме во релативно високиот уметнички квалитет на проектот за кој станува збор. Од четириесетгодишниот репертоар на Битолскиот Народен Театар, објавен на крајот на монографијата "Народен театар - Битола", 1944-1984", што ја напиша авторот на овие редови, произлегува дека во оваа битолска верзија на "Македонска крвава свадба" играле: *Тома Видов, Блашка Дишљенковиќ*, Нада Стефановска, Васка Бошкова, *Киро Лахчански*, Мара Георгиева, Петар Стојковски, С. Стоилов, Коста Цековски, *Славчо Тасевски, Трајко Чоревски, Предраг Дишљенковиќ, Елена Тешанова*, Димче и Ацо Стефановски и др. (потцртаните се поранешни артисти на Драмата на МНТ). Ова прво прикажување на "Македонска крвава свадба" на професионалната драмска сцена во Битола, публиката го проследи во режија на големиот ентузијаст - режисерот и артистот *Мирко Стефановски*; сценограф беше Иван Мелников, костимограф - Сотир Наумовски, а музичкото оформување му беше доверено на В. Поп-Дучев. За премиерата на "Македонска крвава свадба" на сцената на Народниот театар од Битола не е објавена рецензија на страниците на дневниот весник "Нова Македонија"; таа на мал и незадоволителен одглас наиде само во локалниот печат и радио и тоа строго информативно, поради што тешко и скоро неможно е да се реконструира овој театарски настан што е од значење не само за битолската публика, туку и пошироко.

* * *

Одбележувањето на 100 годишнината од раѓањето на Војдан Черноdрински беше повод на 12.12.1975 година пиесата "Македонска крвава свадба" да биде вклучена во репертоарот на Народниот театар во Битола, а до нејзиното второ поставување на сцената на овој град требаше да се чека да поминат повеќе од две децении, што само по себе говори за недоволната грижа кон нашето драмско наследство, наспроти нестивнатото интересирање за него кај најширокиот круг гледачи. Постановката на тогаш младиот режисер Благоја Марковски, впрочем како и сите други сценски презентации на ова драмско дело, со сета своја сериозност го постави прашањето за видовите на неговото сценско прикажување. Зашто во оној вид во кој сега се претставува наследството малку или скоро ништо не е направено за доближување на вредностите за кои станува збор до сензибилитетот на нашиот современ гледач. Една од карактеристиките на оваа битолска постановка беше претставата да се игра во еден повеќе или помалу условен декор, кој, како што ќе забележи тековната театарска критика беше во дисонанс со оригиналните и моќне впечатливи костими (автор на сценографијата - Петар Ангеловски, додека истиот костимограф - Сотир Наумовски на премиерната изведба на "Македонска крвава свадба" во 1953 година и овојпат учествуваше во костимографското обликување на претставата). Втор карактеристичен белег за режисерскиот ракопис на Б. Марковски беше пројавениот напор за една блага, но недоволно и недоследно докрај развиена стилизација, што му овозможи да оствари еден подинамичен, поорганизиран и поинвентивен мизансцен. Колку режијата на Марковски да не излегуваше многу од сферите на стандардното, традиционалното, па и конвенционалното, таа, сепак, беше остварена со јасни и чисти линии, со една доста продлабочена фактура, и пред се со солидни актерски остварувања. Во оваа смисла посебно треба да се цени напорот на оние актери кои учествуваа и на премиерата на "Македонска крвава свадба" во 1953 година (Васка Бошкова, Коста Цековски, Мара Георгиева, Петар Стојковски, С. Стоилов, Ацо и Димче Стефановски), макар што не беше помал придонесот и на другите артисти кои првпат играа во спомнатата пиеса од В. Черноdрински - Јоана Поповска (Цвета), Методија Марковски (Спасе), Јосиф Јосифовски (Исмаил Оца), потоа Ратка Чоревска, Благоја Стефановски, Љубиша Трајковски, Олга Наумовска, Ратка Радмановиќ, Михајло Петровски, Владимир Гравчевски, и др.

Последната премиерна изведба на "Македонска крвава свадба" не само на битолската професионална драмска сцена, туку и воопшто во Македонија беше подготвена во соработка со Телевизија Скопје, што претставуваше почеток на еден зафат од многустрано значење што треба(ше) да го дополни она што беше пропуштено да се направи многу порано. Сообразувајќи ја својата постановка и за еден друг медиум - телевизијата, телевизискиот и театарски режисер Душан Наумовски се откажа од интегралното претставување на драматургијата на Војдан Черноdрински, како што беше случај со претходните две битолски премиерни изведби на спомнатото драмско дело, определувајќи се сега за една невообичаено кратка, а можеби и досега најкратка верзија на оваа пиеса. Скратениот и прочистен вид на пиесата за која станува збор придонесе да проследиме една "доста свежа, колоритна, поетска и пред се мошне пријатна сценска реализација". Ни во благата и ненаметлива стилизација, ни во сугерирањето на некои сценски решенија, Наумовски не инсистираше на мизансцен што ќе го стави текстот во втор план; напротив, се трудеше и во голема мера успеа да создаде претстава во која ќе бидат запазени наивизмот и романтизмот на едно време. Со други зборови речено, телевизискиот аудиториум и театарската публика имаа можност да видат сценска реализација правена по мера за денешниот современ гледач.

Младите актери Сузана Киранциска и Сашо Огненовски беа мошне добри толкувачи на двете водечки улоги - Цвета и Спасе, додека другите роли, исто така успешно, ги креираа: Борис Чоревски

(Осман бег), Благоја Стефановски (Тефик бег), и особено Јосиф Јосифовски, кој од малата улога на Селим оца направи вистинска актерска студија.

Во квалитетите на оваа битолска премиера треба да се споменат уште и одличните костими на Елена Дончева и сценографијата на Валентин Светозарев, посебно успешна во сцената на жетварите. Во оформувањето на овој проект значаен беше и прилогот што го дадоа: музичкиот илустратор Георги Георгиев и особено Димитар Кочовски-Мичо за високото ниво на дизајнот и на театарскиот плакат и на програмскиот лист.

Премиерата на "Македонска крвава свадба" во Битола, изведена во 1988 година го наметна мислењето дека стимулирањето и афирмирањето на нашето драмско наследство може да има своја смисла и значење, своја константа единствено доколку театрите кај нас го изменат односот спрема македонското драмско творештво, а во тој контекст и спрема постарите драмски текстови настанати во првите децении на овој век, чии почести и поквалитетни презентации се повеќе од неопходни. Зашто поинаку ќе се соочиме со едно репертоарско сивило, со едноличност, застој и сл.

"Македонска крвава свадба" на штипската сцена

Како и поголемиот број професионални драмски сцени во Македонија, така и Народниот театар од Штип од драмскиот опус на В. Чернодрински има изведено само едно негово драмско дело. Тоа е "Македонска крвава свадба", која една деценија по премиерата - кон крајот на септември 1953 година доживеа прва обнова, за да се појави оваа популарна пиеса пред штипската публика трет и последен пат во 1975 година, по повод 100 годишнината од раѓањето на Чернодрински.

Поставувајќи ја истата обработка на В. Марковски и П. Прличко, која претходно беше играна на сцената на Македонскиот народен театар во Скопје, и штипскиот театарски колектив слично на некои од театрите во внатрешноста на Републиката се соочи со основниот и најголем проблем - недостигот од професионални артисти, поради што за не мал број од улогите беа ангажирани ученици од Средното музичко училиште и други аматери, некои од нив толкувајќи и по две роли. Само неколку дена по премиерата на "Македонска крвава свадба" во Штип, со краток приказ во "Нова Македонија" од 3.X.1953 година се огласи тогашниот дописник од овој град - Јордан Конев, информирајќи ги читателите за огромното интересирање што владее за претставата и за тоа дека режијата на Илија Арев е "неуедначена и преплавена со гестикулации". Од долгиот список на учесници во овој проект, Ј. Конев како посебно успешни ги издвојува улогите на Иванка Зенделска (баба Кузманица), која "дејствуваше импресивно", на Илија Арев, кој освен како режисер настапи во улогата на кум Мојсо, на В. Недков (дедо Кузман) и др. Во преостанатите роли со помал или поголем успех играа: Васил Радев (Трајан), Д. Симова (Благуна), Т. Ангелова (Цвета), М. Атанаскова (овчарот Спасе), кому ова му беше прв настан на една професионална драмска сцена, М. Кимов (Осман бег), Д. Недков (Вали паша), Д. Попов (Исмаил) и др. Едноставната сценографија на П. Георгиев и Г. Зафировски не излегуваше од границите на еден вообичаен стандард.

* * *

Првата обнова на "Македонска крвава свадба" во Штип ја реализира истиот режисер на премиерната изведба - Илија Арев, предлагајќи и на публиката една скоро нова артистичка екипа, нова сценографија итн. Давајќи оценка за овој театарски настан, Иван Мазов во "Нова Македонија" податливоста на сценска изведба на спомнатата пиеса на В. Чернодрински ја гледа во нејзината спектакуларност, во можноста што "некои од ликовите се создадени според барањата на тогашното сфаќање на театарот, но кои и сега не се лишени од својата сочност" и сл. Мазов е на мислење дека режисерот Илија Арев не ги искористил вредностите на пиесата "за да создаде една сочна и спектакуларна претстава што ќе му одговара на угледот на еден професионален театар". Истиот проблем што беше скоро непремостлива загатка при првото поставување на "Македонска крвава свадба" во 1953 година не беше совладан ни при второто навраќање на оваа пиеса во 1964 година. Тоа е пополнувањето на ансамблот со поголем број аматери, што придонесе за "забележливиот аматерски акцент во изведбата". Меѓутоа, ако се земе за апсолутно точно мислењето на И. Мазов за релативно слабиот успех на оваа штипска претстава вина сносат и професионалните артисти, кои "својата задача ја сфатија прилично лесно". Оттука и општиот впечаток на рецензентот на "Нова Македонија" дека "Македонска крвава свадба" на штипската професионална драмска сцена претставуваше "недоволно организирана изведба, со потцртан аматерски карактер".

Во оваа обновена претстава критиката (И. Мазов) како најспектакуларна ја издвојува креацијата на Томе Гаговски, кој толкуваше две улоги (Исмаил оца и кум Мојсо), а во кругот на поуспешните актерски остварувања се наведуваат уште и имињата на Ружа Икономова, особено како Ајша, Васил Радев и Стојка Слеанска.

За сценографската рамка на "Македонска крвава свадба", во продукција на Народниот театар од Штип, која овојпат беше дело на Драган Биков, што значи дека во оваа обновена претстава не беше нова само артистичката екипа, туку и сценографијата, е дадена оценка дека е "функционална, и главно прифатлива, со исклучок на првиот чин".

Ни премиерата на "Македонска крвава свадба", прикажана во 1975 година, со која Народниот театар се вклучи во одбележувањето на спомнатата 100 годишнина од раѓањето на Чернодрински, не донесе ништо ново во приодот кон ова дело и воопшто кон нашето драмско наследство, иако нов беше режисерот

(Алеко Протугеров), а скоро целосно нова беше и екипата на изведувачи, во која основниот тон и печат на претставата му ја даваа младите актери, меѓу кои и неколкумина туку што излезени од театарските академии (Васил Шумански, кој го толкуваше ликот на Спасе и Лазар Атанасов како Исмаил ода). Освен нив значајни константи во оваа изведба беа и две други нови имиња во ансамблот на штипскиот Народен театар - Елица Јанева (Цвета), на која ова и беше прва поголема улога, и Филимен Џипес (Осман бег). Тоа ќе рече дека оваа штипска верзија на пиесата "Македонска крвава свадба", односно нејзините принови успеа да го надминат механичкото пренесување на текстот, влегувајќи на тој начин во доменот на самостојната креација, така што делниците на уметничкиот успех на споменатава изведба се наоѓаа практично во нивните раце. Кон сево ова да додадеме дека најдоброто драмско дело на В. Черноdрински на штипската професионална драмска сцена како и на сцената во Битола во 1975 година се играше во својот изворен облик - на дебарски дијалект, поради што обработениот фолклор што го презентираа учениците од Средното музичко училиште (во Битола тоа беа членовите на Културно-уметничкото друштво "Илинден") не се вклопуваше најдобро во постановката, на која и недостасуваше една поголема творечка фантазија.

Пет пиеси од Черноdрински во Прилеп

Во аналите на македонското театарско дело ќе остане забележано дека Народниот театар "Војдан Черноdрински" од Прилеп е професионален драмски состав во Републиката кој најчесто му се навраќал на драмското творештво на Черноdрински и кој реализирал најголем број драмски дела од овој автор (вкупно 5). Ваквиот однос на театарот од градот под Маркови кули кон својот патрон е многу природен и логичен ако се има предвид фактот дека прилепскиот театарски колектив е еден од поретките театри во Македонија кој и посветува посебно внимание на домашната драма воопшто. Во таа широка отвореност кон македонскиот драмски автор, посебно кон оние што учествувале во втемелувањето на македонската драматургија, авторот на "Македонска крвава свадба" секогаш го имал нужниот примат, т.е. предноста пред сите други. Значи ли тоа дека прилепскиот драмски ансамбл целосно му се оддолжил на Черноdрински, дека тој, односно неговите пиеси се изведувани во доволна мера? Одговорот е само еден - секако не, иако не може да не и се признае грижата на театарската куќа од Прилеп, особено во поглед на откривањето дела од Черноdрински што кај нас - во Македонија не се поставувани. Тоа настојување за што почесто играње на "Македонска крвава свадба" (и не само на оваа пиеса) го издвојува прилепскиот театар како посебен и единствен во Македонија, со нагласен стремеж истражувањата да не завршат само на две-три пиеси (тука мислиме на пиесите "Од главата си патиме", "Робот и агата" и "Духот на слободата"). Впрочем на ова Народниот театар "Војдан Черноdрински" од Прилеп го обврзува долгот спрема патронот на својот колектив. И затоа сакаме и мораме да му веруваме на драмскиот писател и артист на прилепскиот Народен театар - Блаже Алексоски, кој во краткиот текст под наслов "Черноdрински на прилепската сцена", објавен во зборникот - монографија "Четириесет години Народен театар "Војдан Черноdрински" - Прилеп, 1950 - 1990 година" забележува дека "не е далеку времето кога прилепскиот театар ќе ги претстави и другите дела од основоположникот на македонската драматургија и театар и со тоа ќе го заокружи целиот негов драмски опус".

Од сите пиеси на В. Черноdрински најмногу (три пати) на сцената на Народниот театар "Војдан Черноdрински" во Прилеп е поставувана пиесата "Македонска крвава свадба". Нејзината прва сценска презентација се паѓа некаде на почетокот на сезоната 1953/54 година, што значи во истиот период кога ова драмско дело ги доби своите први сценски верификации во Скопје и Битола, во Титов Велес и Штип. Играна само по неполни четири години од основањето на театарот во Прилеп, како 30-та по ред премиера, што говори за големата продуктивност на овој драмски ансамбл, спомнатава премиера на "Македонска крвава свадба" во режија на Душко Наумовски, можеше да смета на доста голем одзив кај публиката (беа дадени 27 претстави што ги видоа над 8.000 гледачи), но не и на некој поизразит квалитет, зашто во тоа време изведувачкиот состав на прилепскиот театар ги правеше своите први и несигурни чекори во својата професионализација, зашто беше не баш квалитетен и малуброен, па мораше да се дополнува со аматери од драмски секции при КУД во градот, особено кога се подготвуваа и реализираа пиеси со поголем број улоги, т.е. спектакл-претстави, од видот на "Македонска крвава свадба". Не ни е позната точната поделба на улогите, но со сигурност знаеме дека играле: Рампо Конески, Кирил Жежоски, Блага Аламписка, Нада Галеска, Мара Русеска, Ратка Смилеска, Димче Гешоски, Нада Гешоска, Благоја Кулески, Димче Шилоски, Владо Спиркоски, Ѓорѓи Ристоски и др. Исто така овој театарски настан остана неоценет од страна на критиката во дневниот печат ("Нова Македонија") и во периодиката, а претпоставка дека, сепак, станува збор за изведба со поскромни квалитети е и фактот што таа не беше вклучена во програмата за прослава на петгодишнината од постоењето на прилепскиот Народен театар, што доста амбициозно и помпезно беше подготвена и одржана на почетокот на февруари 1955 година, што значи само нешто повеќе од една година по прикажувањето на премиерата на "Македонска крвава свадба".

* * *

Интересирањето за второто поставување на "Македонска крвава свадба" на прилепската професионална драмска сцена во сезоната 1965/66 година беше скоро двојно поголемо од она во 1953 година. За ова недвосмислено говори и импозантната бројка од 53 дадени претстави пред 13.7000 гледачи, спаѓајќи на

тој начин во тоа време, а и многу подоцна во редот на една од најгледаните претстави на сцената на Народниот театар "Војдан Чернодрински" од Прилеп. Затоа во право е прилепскиот актер Блаже Алексоски кога при еден повод ќе го наведе впечатокот дека "ако запрашате и некој позаинтересиран театарски посетител особено од постара генерација која претстава останала во неговото сеќавање, скоро секогаш се знае одговорот: тоа е "Македонска крвава свадба" од В. Чернодрински". Оваа нова верзија на "Македонска крвава свадба" ја постави тогашниот постојан режисер на прилепскиот театар - Благоја Дамески, кој ги ангажира како сценограф ликовниот уметник Александар Ристески и целиот изведувачки апарат. Улогите на Цвета и на Спасе тој им ги довери на Лилјана Смокоска и Благоја Спиркоски, кои, иако се наоѓаа на почетокот на својата актерска кариера се наложија со своето мошне талентирано присуство, со шарм и непосредност, демонстрирајќи ги уште поуспешно овие и уште некои квалитети во наредните проекти на Народниот театар "Војдан Чернодрински" во Прилеп. Во овој спектакл беа вклучени и неколкумина актери од постарата и најстарата генерација, што учествуваа и на премиерата на "Македонска крвава свадба" во сезоната 1953/54 година. Тоа се: Кирил Жежоски (дедо Кузман и Вали-паша), Блага Аламиноска (баба Кузманица и Петкана), Цане Настоски (Богдан и вториот заптија), Димче Шиловски (Митре), Рампо Конески (Шефкија), Аце Михајловски (Асан), кои импонираа со една страстна и полетна игра. Нови имиња во овој проект беа: Трајче Иваноски (Трајан), Живка Лабетиќ (Благуна), Кирил Ристески (Дуко), Методија Петкоски (кум Мојсо и Селим-ода), Блаже Алексоски (Осман бег), Лилјана Ракициева (Ајша), Правда Илиќ (Крстана и Митра), Димитар Вандески (Трепко), Евица Глишиќ (Адема).

Неколку години подоцна, т.е. на 27.III.1970 година "Македонска крвава свадба" специјално е обновена, односно прикажана, а непосреден повод за обновување беше прославата на 20 годишнината од постојството на Народниот театар "Војдан Чернодрински" во Прилеп. Всушност со оваа пиеса е означен почетокот на јубилејот, што траеше три дни и во чии рамки се одржа и уште еден јубилеј - две деценииска плодна уметничка дејност на артистот Рампо Конески, кој беше и прв директор на театарот во градот под Маркови кули.

Скоро истата артистичка и сценографско-костимографска екипа, што беше ангажирана во подготвувањето на "Македонска крвава свадба" во сезоната 1965/66 година, публиката во Прилеп ја виде и во оваа нејзина обнова.

* * *

Одбележувањето на 10 годишнината од постојството на Народниот театар "Војдан Чернодрински" во Прилеп беше повод за организирање специјална вечер што ја комплетираа фрагменти од пиесата "Македонска крвава свадба", прикажани концертно. Во оваа композиција најде место и доби своја прва сценска варијанта во нашава Република "Среќта", еднодејна сцена во стихови на простонароден македонски говор од борбите за политичкото ослободување од турското ропство, посветена на апостолот на слободата - Гоце Делчев од неговиот соборец и идеен другар - Војдан Чернодрински. Први и досега единствени интерпрети во оваа драмска минијатура беа Лилјана Смокоска и Благоја Ивчески, кои настапија во режија на Благоја Дамески.

* * *

Нова страница во својот летопис и во летописот на македонскиот театар воопшто, Народниот театар "Војдан Чернодрински" од Прилеп отвори со откривањето и поставувањето на пиесите "Робот и агата" (сезона 1968/69 година) и "Од глаата си патиме", една сезона подоцна. Тоа значеше извлекување од заборав на дела кои биле изведувани релативно кратко време на почетокот на овој век од театарската група на Чернодрински - "Скрб и утеха". Заслуга за ова имаше тогашниот управник на театарот од градот под Марковите кули - Михајло Михајлоски, кој спомнатите два драмски текста ги среди и ги подготви за сценска изведба. Значајно е да се истакне дека пиесите за кои станува збор, впрочем како и "Македонска крвава свадба", предизвикаа нагласен интерес кај публиката, а и критиката за нив покажа големи симпатии и разбирање. Фактот дека овие два проекта, заедно со незаобиколната и специјално обновена "Македонска крвава свадба" ја сочинуваа програмата за одбележување на 20 годишнината од постоењето на прилепскиот театарски колектив и дека со нив театарот учествуваше на традиционалните театарски игри "Војдан Чернодрински" во Прилеп и тоа во 1969 и 1970 година, сам за себе доволно јасно говори дека во случајов станува збор за доста амбициозно работени и издржани сценски реализации.

Трагедијата во пет чина од македонскиот живот на македонски јазик "Робот и агата" премиерно беше дадена кон крајот на 1968 година, а како свечена претстава по повод 20 годишнината јубилеј на прилепската професионална драмска сцена гледачите ја проследија на 28.III.1970 година. Осврнувајќи се на оваа изведба во "Нова Македонија" - Иван Мазов потсетува на нејзината тематска сличност со "Македонска крвава свадба", па и покрај тоа што смета дека пиесата "Робот и агата" "по својата структура е доста наивна, со дејство што тромо се развива и преоптоварено со непотребни отклонувања", спомнатиот театарски критичар пронаоѓа и некои нови вредности во драматургијата на нејзиниот автор, како што се: смислата за деталот, воведувањето на некои чисто драматургиски елементи што ја потенцираат драмата, аголот на гледање, т.е. пообјективното сликање на Турците итн. Со други зборови речено, во пиесата "Робот и агата" значително помали се напластувањата на фолклорот, на идиличните сцени, пореалии се координатите во кои се прикажува страдањето на македонскиот народ под турско ропство, отколку, на пример, во "Македонска крвава свадба".

Премиерата на пиесата "Робот и агата", играна во нејзиниот интегрален вид и на дебарско подрачје, беше прикажана во мошне јасна, прегледна и зрела постановка на Благоја Дамески, кој доста успешно навлезе во суштините на текстот и кој на многу интересен пантомимски начин ги реши сцените меѓу чиновите, давајќи и на тој начин на претставата една мошне заокружена целина.

Во изведувачкиот состав на пиесата "Робот и агата" со своите повпечатливи креации се издвојуваа: Благоја Ивчевски (Омер ага), Трајче Иваноски (Златан), овие двајца актери добивајќи награди за најдобро актерско остварување, односно за најдобар млад актер на фестивалот на македонските професионални театри во Прилеп, и Блаже Алексоски (Садрија). Убав впечаток остави и стилизираната игра на толкувачите на епизодните улоги: Цане Настоски (Адем), Методија Петкоски (Сульо), Захаринка Милосављевиќ (Зулема), Правда Илиќ (Емине и Ракида), Живка Лабетиќ (Велика) и Лилјана Ракициева. Во сенка на нивните креации беа остварувањата на Евица Глишиќ (Ајша), Лилјана Смокоска (Румена), Кирил Жежоски (дедо Велјан), Блага Алампиоска (баба Новејца), Рампо Конески (отец Теодосиј), Благоја Спиркоски (Блаже), Трајче Магдески (Угрин) и Зоре Бабуски (Темелко).

Оваа пиеса на сцената на Народниот театар "Војдан Чернодрински" сценографски мошне инвентивно ја оформи гостинот од Скопје - Бранко Костовски.

Значаен театарски настан беше и премиерата на пиесата "Од глаата си патиме" од В. Чернодрински со чие прикажување во 1970 година во рамките на 20-годишниот јубилеј на Прилепскиот театар беше означен крајот на оваа прослава. Како и "Робот и агата", така и пиесата "Од глаата си патиме" претставуваше едно од најдрагоцените присуства на театарските игри "Војдан Чернодрински" во Прилеп. Ако се суди според успехот и уште повеќе - според признанијата што ги постигнаа овие две пиеси, и особено претставата "Од глаата си патиме" која беше проглесена за најдобра на Игрите и која доби и две други награди - за најдобра сценографија (Васил Костов) и за најдобро актерско остварување (Методија Петкоски за толкување на ликот на Гавре), произлегува дека овој сценски проект на Народниот театар "Војдан Чернодрински" во Прилеп ја носи ознаката на еден мошне сериозен зафат во презентацијата на спомнатата пиеса од Чернодрински. Од значење е и податокот што со оваа претстава театарот од градот под Маркови кули ја продолжи линијата започната од претходната година за откривање нови вредности, т.е. помалу познати драмски текстови од нашето драмско наследство.

Честитот гостин на прилепската професионална драмска сцена - режисерот на Телевизија Скопје Аџо Алексов во реализацијата на пиесата "Од глаата си патиме" ги имаше ангажирано артистите: Рампо Конески, Кирил Ристески, Аџе Мијалоски, Правда Илиќ, Лилјана Смокоска, Живка Лабетиќ, Евица Глишиќ, Благоја Спиркоски, Трајче Магдески, Блаже Алексоски, Блага Алампиоска, Цане Настоски, Методија Петкоски, Илија Лашкоски, Кирил Жежоски и Трајче Иваноски, кои ги толкуваа улогите на Мојсо, селски кмет, Симеон, негов син, Силјан, Силјаница, Бисера, нивна ќерка, Грозда, Велика, Цветко, Огнен, Мартин, кандидат за кмет, Мартиница, поп Митре, Гавре, селски протуѓер, Шабан и Асан ага. Оваа и ваквата поделба на улогите им овозможија на режисерот - А. Алексов и на сценографот Васил Костов да го протолкуваат, односно да го пречочат текстот во еден доста прочистен вид и во една занимлива сценографска визура.

"Духот на слободата", драма во едно дејствие од револуционерното движење во Македонија е петти по ред драмски текст од В. Чернодрински што се најде во репертоарот на театарот што го носи неговото име, и кој единствено досега е изведен на прилепската професионална драмска сцена. Тој, за жал дојде по пауза од две децении по успешната презентација на пиесите "Робот и агата" и "Од глаата си патиме", и ако се имаат предвид реакциите на публиката и на критиката, и овој проект како и претходните два, побуди несомнено големо интересирање кај публиката и критиката, претставувајќи големо освежување, репертоарски зафат од капитално значење не само за прилепскиот театарски колектив, туку и за македонската театарска култура воопшто. Со оглед дека интегралниот текст на пиесата "Духот на слободата" е мошне краток, дека тој понудува скромен драмски материјал, лабава фабула и сл., гостинскиот режисер од Скопје - Коле Ангеловски направи доста интересна адаптација на текстот, збогатувајќи го него со делови од некои други пиеси од В. Чернодрински (пред се од "Робот и агата", а потоа и од "Дрвари", "На реката" и "Зло за зло") и создавајќи на тој начин доста кохерентна сценска композиција. Коле Ангеловски и како режисер и како автор на драматургиската обработка на текстот не се откажува од свесното потенцирање на наивизмот и романтизмот на едно време во прикажувањето на изблиокот на чувствата за вербата и должноста кон она што неизмерно се сака и без колебање се става животот на олтарот на слободата. Меѓутоа, создавајќи еден вид романтична драма со призвук на вестерн, тој со право настојува да и даде на постановката една посовремена интонација што ја остварува многу повеќе преку одличната сценографија на Љубомир Чадиковски, извонредните стилизирани костими на Ѓорѓи Здравев и ефектната музика на "Леб и сол", а неспоредливо помалу низ играта на актерите, кои многу тешко излегуваа од рамките на стандардното, традиционалното, конвенционалното ... Во изведувачката екипа главен збор водеа артистите од најстарата и нешто постара генерација (Цане Настоски, Благоја Ивчески, Благоја Спиркоски и Трајче Иваноски), а во границите на една одвај солидност се одвиваа креациите на актерите од помладата и најмладата генерација (Марјан Чакмакоски, кој ја толкуваше главната улога - Златан, потоа Најдо Тодески, Стојан Дамчески, Виолета Лазарова, Мери Димитриоска, Лилјана Ба-

тлеска).

Две дела од Черноdрински во Струмица

Народниот театар "Антон Панов" од Струмица е единствен професионален драмски состав во Македонија кој по првото прикажување на пиесата "Робот и агата" од В. Черноdрински на сцената на прилепскиот театар, го стави ова дело и во својот тековен репертоар. Во овој проект што го режираше еден од водечките артисти на струмичката професионална драмска сцена - Александар Думов беше вклучен целиот ансамбл, кој влезе во подготвувањето на вториот по ред драмски текст од Војдан Черноdрински (првиот беше пиесата "Македонска крвава свадба") со едно посебно одушевување, кое не беше ништо помало ни од страна на многубројните гледачи.

Спомнатиот режисер на оваа струмичка премиерна изведба - А. Думов, кој само повремено и по потреба се појавуваше на режисерскиот пулт, зашто по вокација беше и остана актер од значаен формат, се претстави и во уште една друга улога - како толкувач на улогата на дедо Велјан, во која многу повеќе блескаше отколку како режисер. Негова одлична партнерка беше искусната Љубица Пиперевска (Велјаница), додека неколкуте други артистички партии, т.е. улогите на Адем, Суљо, Омер ага и Садрија им беа доверени на Панче Босилјанов, Ѓеорги Шаламанов, Стојан Гогов и Кирил Здравевски. Оваа сценска реализација ќе остане во сеќавање и по сочно одиграните две епизодни улоги. Станува збор за епизодите на Ристо Костов (Златан) и Санде Монев (селски поп). Другите, главно женски улоги, со различен успех ги толкуваа: Тинче Думева (Ајша), Вера Станисављевиќ (Велика), Слободанка Стојанова (Румена), Зора Георгиева (Невена) и Тинка Србинова (баба Новејца).

Пиесата "Робот и агата" од В. Черноdрински премиерно на сцената на Народниот театар "Антон Панов" беше изведена на 28.III.1971 година и за неа во дневниот печат не можеше да се сретне ниту еден збор - ни како најава на премиерата, ни како критичарско просудување по нејзиното прикажување.

* * *

Единствено во струмичкиот театар пиесата "Македонска крвава свадба" премиерно беше изведена скоро една ипол година по бранот премиери на ова дело во Скопје, Битола, Титов Велес, Прилеп и Штип. Карактеристично за оваа струмичка претстава, реализирана на 13.II.1955 година во режија на Димитар Колчаков, тогашен директор на театарот, е ангажирањето на актери што учествуваа во втемелувањето на професионалното театарско дело во градот под Беласица. Тоа се: Драган Гигивета (Трајан), Кума Георгиева (Трајаница), Љубица Пиперевска (Цвета), Чедо Христов (Дуко), Д. Колчаков (Кузман), Милојка Ковачевиќ (Кузманица), Ристо Костов (Спасе), Стојан Гогов (Осман бег), Александар Думов (кум Мојсо), Љубиша Трајковски (Валијата), Санде Монев (Попот), Ѓорѓи Шаламанов и др. Нивните улоги на следната премиера на "Македонска крвава свадба", одржана 15 години подоцна, т.е. на 5.XI.1970 година, овојпат во постановка на Александар Думов, ги презедоа: Кирил Здравевски, Тинче Ристевска, Стоил Стоилов, Бошко Димитровски и др. Некои што играа и во првата верзија на "Македонска крвава свадба" или ги толкуваа истите улоги и во ова нејзино повторно прикажување во Струмица, како што беше случајот со Стојан Гогов, Александар Думов и Санде Монев, или пак се појавуваа во нови улоги (Ристо Костов). Ако кажеме дека и двете премиери на "Македонска крвава свадба" претставуваа вистинска радост за струмичките гледачи, се чини, е речено се за приемот на ова дело и во 1955 и во 1970 година.

Нешто како кратко резиме

Еден факт е неоспорен: македонскиот театар во целина му остана голем должник на Војда Черноdрински, а долгот е особено голем кон неговото најкомплетно и најрепрезентативно драмско дело - "Македонска крвава свадба". Заостанувањето колку што е евидентно во поглед на бројот на премиерните изведби на спомнатава пиеса (за другите пиеси и да не говориме), толку ако не и повеќе тоа се рефлектира во недостигот на идеи и амбиции за едно посовремено толкување на пиесите од овој наш основоположник на македонската драматургија и театар, кои многу од нив чекаат на своја прва сценска верификација, на своја помодерна интерпретација и сл. Иако се знае дека вратите на театрите во Македонија, посебно за делата на Черноdрински и воопшто за нашето драмско наследство секогаш треба широко да бидат отворени, тие, сепак, само повремено и инцидентно се подотвараат, ако така може да се каже. Поголемото присуство на сето она што на драматургиски план се создавало од перото на авторот на "Македонска крвава свадба" и од оние што создаваа заедно со него на почетокот на веков, а и подоцна - меѓу двете светски војни, е императивна, неодложна потреба на нашиот национален театар, на нашата национална култура и нивна трајна обврска од првостепено значење.

Да се надеваме дека за наследството, а во тој контекст и за драмското творештво на В. Черноdрински во идина ќе има многу поголемо разбирање, поорганизиран пристап, пошироки прифаќање, покреативно и поинвентивно приоѓање отколку досега. Тоа наше наследство, во кое "Македонска крвава свадба" се издигнува како една од најубавите и највозвишените вертикали и каријатиди, безрезервно го заслужува.

---

* Повеќе како куриозитет ќе го наведеме податокот дека "Македонска крвава свадба" беше изведена во родното село на авторот - Селци кај Дебар и тоа на 2.8 1943 година како што пишува Коста Поповски во весникот "Вечер" од 18 1987 година, актери во оваа историска претстава, првпат, дадена на ослободената територија, биле партизаните. Неспласнувањето на ин-

Горан Стефановски

ЧЕРНОДРИНСКИ: ИНКОГНИТО ИЛИ НАШ СОВРЕМЕНИК

Со години ги молам пријателите режисери да се зафатат со режија на Чернодрински. Не успевам да ги убедам. Не разбирам каде е проблемот.

Драматургијата на нашиот прв драматичар, независно од строго литературните аспекти, е направена од издржлив и високо отпорен театарски материјал. Неговиот дух сеуште лебди врз нашиот историски, политички и културен простор.

А ете, нашата генерација едвај го памети и познава Чернодрински. Го земаме здраво за готово, како музејски демодирано. Но тоа е предрасуда, а не свесен став . Ние го немаме активно преиспитано и изградено нашиот однос кон него.

Деведесет годишнината на "Македонската Крвава Свадба" ја дочекавме и испративме без сериозно да се отвориме кон оставнината на Чернодрински. Последниве дваесетина години ретко се играни неговите текстови. До ден денес, добар дел од нив воопшто и не се изведени.

Оваа претстава е скромен обид да се врати на сцена живиот свет на Војдан Чернодрински.

Мал дел на проектот, наречен "Кино Чернодрински", е составен од одбрани сцени од драмите во кои извршив ситни драматуршки интервенции. Ги изменив сценските ремарки, а со тоа и општиот контекст на дејството. Варирав популарни мелодрамски матрици. Намера беше материјалот да се испита низ нова, зачудна визура.

Големиот дел на проектот е плод на неисцрпна енергија и возбудлива стратегија на Битолскиот Народен Театар и режисерот Бранко, наречен "елементарна непогода", Брезовец.

Театарска етика
Радослав Лазиќ

СТАНИСЛАВСКИ НАШ СОВРЕМЕНИК

Поимот на театарска етика и уметнички морал тешко дека и поупатен читател ќе го најде во современата театролошка литература. Дури ни така популарните речници на театарски поими како што се Dictionnaire du Theatre, Patrice Pavis (Messidor, Paris, 1987) и Theaterlexikon, Manfred Brauneck и Gerard Schneilin (Rowohlt enziklopedie, Hamburg, 1986) не ги разгледуваат овие поими. Затоа се наметнува природната потреба за наша реинтерпретација, повторно читање и разгледување, на денес веќе класичниот спис на К.С.Станиславски посветен на проблемите на театарската етика.

Древниот грчки поим ethikos значи поучен, а својата етимологија ја има во поимот етхос - што значи обичај, значење, карактер, роден крај. Грчкиот поим ethikos има исто значење како и латинскиот moralis, што значи обичај. *Етиката* или *моралот* може да се подразбере како систем на норми или правила според кои човековото однесување или постапките се оценува или вреднува како *добро* или *лошо*. Моралното однесување се однесува на поединци, но и на колективи како што се народ, класи,организации, професии, сталежи, занимања или општествено - економско - политички формации. Во нашиот случај збор е за *театарска етика* како уметнички морал на театарските луѓе (актери, оперски пејачи, балетски играчи, режисери, кореографи, диригенти, драмски писатели, драматурзи, сценографи, костимографи, музичари - како и бројните уметничко-технички, организационо-економско-правни соработници на чие чело е управникот на театарот).

Нашиот интерес за објавување на Етика-та на К.С.Станиславски потекнува од автентичната намера за обнова на театарската етика и уметничкиот морал на нашите театарски простори во време на сеопшта криза. Денес Станиславски не ни треба како моралист, нам ни е потребна театарска етика без која нема, ниту може да има вистинско уметничко творештво.

Науката за морал има задача да не запознае со предметот на етиката, но и повеќе од тоа, да го поттикне нашето морално чувствување на светот како и критичкото гледиште кон постоечкото и неговото практично остварување, да врши вреднување и да укажува на вистинските вредности. Смислата на етичкото суденье не е критичко - филозофска моралност туку пат за остварување на сите вредности. Нам не ни требаат морални кодекси и нормативна етика, не ни треба dogmatia moralia, нам ни е потребен чин на моралност за да би стигнале до естетското уметничко дело. Денес, повеќе од вчера и уште повеќе од утре, потребен ни е, во животот и на сцената, обновен личен и општествен морал, индивидуална, професионална и колективна етика. Денес нам ни требаат: исправност, чест, чесност, верба, полет, занес, дисциплина, разбирање, толеранција, ведрина, храброст, стрпливост, оптимизам, истрајност, работливост... Денес повеќе од порано, потребно ни е морално чувствување на светот и неговите вредности.

Уште Аристотел во *Никомаховата етика* (Култура, Белград, 1958,3) запишал :

- Се смета дека секое создавање во уметноста и секое истражување во науката, исто така и работата и одлучувањето воопшто, течат кон некое добро; затоа правилно е дефинирано доброто како она кон што се сè стреми (подвлекол Р.Л.). Смислата на етиката и моралот е навистина, создавање на духовни вредности и сеопшто добро.

Сметајќи дека етичкото воспитување е неделиво од уметничкото и естетското воспитување и образование К. С. Станиславски својот спис за театарската етика, првобитно го наменил на Системот - теоријата на глумата, работата на актерот врз самиот себе и работата на актерот врз улогата. Верзијата на *Етика*-та е објавена во вториот том на Работа актјора над собој (Искуство, Москва, 1955), под наслов Етика и дисциплина. Тоа се гледа по начинот на излагање во кое исти лица се носители на акцијата; предавач - Торцов, ученици Говорков и Вјунцов.

К.С. Станиславски сметал дека прашањето на етиката и моралот претставува многу важно начело на театарското уметничко творештво Станиславски не се залагал за кодекс, за правила на морални норми на театарската етика туку неговата расправа за театарскиот морал, во суштина е посветена на моралните начела низ процесите на уметничко театарско творештво. Моралниот чин на поединецот во сложениот театарски механизам, личноста во ансамблот, нејзината задача и улога во битието на театарот, претставува суштинска вредност на списот Етика на К.С. Станиславски. Оттаму и актуелноста и свежината на моралните и етичките прашања во драматичното време на нашата епоха. Затоа со право можеме да зборуваме за *Станиславски како наш современик*. Во изменетиот свет останати се истите или скоро слични појави од кои моралните прашања бараат нови етички одговори.

Планот на етиката и нејзината содржина во списот на Станиславски е вака означена: *почитување, учење, точност, чувство за колективна работа, нарцисоидност, ред, активност, внимателност, економичност, спремност, разбирање, организираност, толеранција, рутина, ангажираност, самољубие, интригантство, запаствчиство, подмолност, сексуални манипулации, рушителство, грижа, однос кон драмата, болест, самооценување, вежби, планирање, пра-*

вичност, потиштеност, запрашаност, пожртвуваност, итд... се се тоа прашања на кои внимателниот читател во театарската *Етика* на К.С. Станиславски сигурно ќе пронајде можни одговори. Оттука ни се чини природна потребата за ново објавување на Етика на К.С. Станиславски. Оттука *Станиславски е навистина наш современик.*

Со еден збор, суштината на секој морал, па и на уметничката етика е во фактот дека спрема другата страна се однесуваме со најголема одговорност, а на чинот на создавање ја претпоставуваме вредноста на човечкиот живот. Да заклучиме со древната мисла од *Махабхарата* дека ниту државата, ни палката во раката не владеат над луѓето. Само *Дарма - Моралните закони* ги штитат луѓето од луѓето. Моралот може и мора да биде еден за сите, како што постои само една геометрија: тие два збора немаат множина - одамна е речено. Треба да се потсети дека моралниот човек е изграден човек и само тој е сосема слободен, како што зборуваше Шилер. Без моралност нема човечност ниту уметничка реалност. Без етика нема естетика![*]

---

[*] Од предговорот за книгата на К. С. Станиславски - ЕТИКА, што ја подготви Радослав Лазиќ, а која излегува во издание на белградска АЛТЕРА.

Илија Милчин

ФРАГМЕНТИ ЗА УМЕТНОСТА НА АКТЕРСКАТА ИГРА

Темата е навистина многу обемна. Затоа се решив моево соопштение да има карактер на еден вид сеќавања и актерска исповед. За суштината на актерската игра има релативно малку теоретски трудови. Општо е познато дека проблемот на технологијата на актерското творење се движи, од почетокот на овој век, главно, во различни варијанти, околу поставките на Станиславски и нешто подоцна на театарската естетика на Бертолт Брехт.

Моето поколение актери се сеќава многу фрагментарно за впечатоците, кои ги пренесуваат постарите наши колеги од првото гостување на еден дел од Художествениот театар во Југославија, по Првата војна, посебно во Загреб, каде имале можност да видат некои од режиите на Станиславски. Тогаш и таа група членови на Художествениот театар на чело со Станиславски можела да ја види во Загреб режијата на Бранко Гавела на "Кральево" од Крлежа. Многу години се прераскажуваше разговорот на Станиславски со Гавела во кој, се разбира, станувало збор и за елементите на актерската игра. Меѓутоа, првите поконкретни сознанија за естетските сфаќања на актерската игра од Станиславски можев да ги чујам на првата година на Театарскиот отсек на Музичката академија во Белград 1939 година од нашиот професор Страхиња Петровиќ. Ни тоа не можеше да ни даде посеопфатен увид во становиштата на Станиславски, зашто тогаш уште немаше превод, на бевме принудени, заедно со професорот, да ги придобиваме своите сознанија, макар и делумни, од рускиот оригинал. Меѓувремено, во Југославија како театарски режисер работеше и Јуриј Ракитин, посебно во Нови Сад, актерите Вера Греч и Поликари Павлов, Лидија Манеѓетова и Марија Наблоцка, но сепак не бевме во ситуација подробно да ги осознаеме сите погледи на Станиславски на, така да се каже, методологијата на уметноста на актерската игра. Имаше објективни причини за тоа. Ракитин бил само првите неколку години член на Художествениот театар, а по својот уметнички темперамент не можеше сосема да се вреди во она што Станиславски го сметал дека треба да се крепра на сцената. Останатите Руси, театарски уметници не беа премногу ангажирани да пренесуваат какви и да е свои сценски искуства. Во тој број може да се вклучи и Александар Верешчагин којшто повеќе години беше режисер во Народното позориште во Скопје.

По војната, некои театарски уметници во Македонија веруваа дека работат според автентичниот Станиславски, кого наводно го запознале преку Николај Масалитинов, долгогодишниот режисер на Народниот театар во Софија. Меѓутоа, и тоа беше пренесување на Станиславски од, би можело да се каже, трета рака, зашто и Масалитинов бил само првите години во ансамблото на Художествениот театар, а поторно е познато дека Станиславски имаше многу широк креативен распон од првата претстава на "Цар Фјодор Јоановиќ", до Гоголевите "Мртви души". Меѓувремено постоеја и неговите режии на "Сината

птица" од Морис Метерленк, на "Дните на Турбини" од Михаил Булгаков, на "Врелото срце" од Островски и други. Од една претстава до друга неговите теориски сфаќања доживувале различни нијанси во актерската практика на сцената. Не може ни денес да се заборави неговото извонредно широко разбирање на театарските креативни закони, ако се има предвид неговиот однос спрема творештвото на Евгениј Вахтангов (негова запишана пофална оцена во книгата на впечатоци по повод премиерата на "Чудото на Свети Антониј" од Карло Гоци) и неговиот храбар обид да го спаси Всеволод Меерхолд, кога го вработил во својот оперен театар, во жестокото време на сталинистичките чистки чиј резултат бил затворање на театарот на Меерхолд и отпуштањето негово од работа.

Долго време по војната театарските работници во нашава земја настојуваа да ги применат принципите на Станиславски во своето творештво. Меѓутоа, морам да признаам, макар што тоа ќе изгледа многу скептично, дека ни денес не сум многу убеден дека мнозина од нас до крај го имаат проучено се она што Станиславски го има напишано за сценската уметност, а уште помалку, особено, за уметноста на акатерската игра. Напротив, кршевме копја за и против Станиславски, без воопшто темелно да го познаваме. Мислам дека тоа се однесува и на Бертолт Брехт, зашто зборувајќи искрено, мене воопшто не ми пречеше што не правев никаква прецизна диференцијација во разбирањето на актерската игра меѓу Станиславски и Брехт при работата на ролјата на Брехтовиот Галилеј. Што ми беше при тоа основа во подготовката на ролјата, како и на сите други што бев ги реализирал? Од секогаш сум сметал, а на тоа ме учеа и моите професори, почнувајќи од Страхиња Петровиќ, па до Николај Горчаков, еден од блиските соработници на Станиславски и Немирович - Данченко, дека основата на уметноста на актерската игра е МИСЛАТА, а не излишното интелектуалистичко теоретизирање и божемната длабокомислена вербална анализа. Без успешно утврдена мисла нема можности за вистинити актерски емоции, ниту за физички, пластични експресии. Само солидно совладана мисловна структура на ликот ја овозможува примената на сите елементи на актерската игра, кои треба да доведат до органското буденье на психо-физиката на актерот според сфаќањата на Станиславски.

Во тек на многу години споревме околу тоа дали ликот треба да се гради тргнувајќи од сопствените психо-физички својства или од неговите внатрешни болки, па постепено да се дојде до неговото надворешно визуелно карактеризирање или пак треба да се тргне од тоа актерот прво да го види, во својата внатрешна визија ликот, па тргнувајќи од таа слика да проникнува во внатрешните негови карактеристики. При тоа од секогаш се сметаше дека првиот начин е оној што Станиславски го препорачува, а вториот е надвор од неговите погледи на, така да се каже, технологијата на актерската игра. Меѓутоа, по втората војна, со Художественото театар повеќе години раководеше токму Николај Хмелјов, којшто дециднo изјавуваше дека секогаш тргнува од својата визија на надворешниот изглед на ликот, па дури потоа се концентрира на внатрешните својства и карактеристики негови.

И денес сум уверен: без апсолутно владеење со мисловната страна на ликот не е можно тој да се креира во претставата. Можеби може да се рече дека спомнувам поторно познати работи. Но, ако се има предвид многу честата појава на неразбирлив, замаглен дијалог на сцената, што не е последица само на лоша дикција, туку токму на непрецизно сфатената мисла, што резултира и со нелогично изговорени реплики во многу случаи, тогаш сепак мислам дека се уште треба да се повторуваат и поторно познатите работи, зашто никаква физичка експресија, никаква пластика на визуелен спектакл не може да го надомести недостатокот на мисловна јасност за која сме како актери одговорни пред нашата публика.

Една од подтематските групи за уметноста на актерската игра гласи: Актерот и Режисерот. Тоа е за мене многу значајно прашање, зашто голем број сезони имам загубено токму во тоа неразбирање со режисерот.

Денес никој од нашите театарски уметници не го одобрува режисерскиот начин на такапаречената форшилување. Тоа е навистина одамна надминат и речиси извикан режисерски метод. Но има се уште еден не помалку штетен начин на режисерска работа, кога режисерот ги контролира и ги проверува резултатите на актерската работа мерејќи ги според својот личен темперамент, и се што е надвор од неговите лични начини на реагирање, го прогласува веднаш лажно, неуверливо, жаргонски речено, шарж и актерски фалш. Ни денес не разбирам зошто таква очевидна вистина дека не постојат две личности на светот кои ќе реагираат на сосема ист начин на едно исто соопштение, на еден ист настан, се уште егзистира тој режисерски начин во театарската работа. Последица на тоа е мртвиот ход на актерската уметност, ако е актерот осуден повеќе сезони да игра во режиите на еден и ист режисер. Денес помладите колеги наши актери се среќни зашто работат со повеќе режисери, со мнозина театарски творци со различни културни хоризонти, различни сценски сензибилитети и со различно разбирање на луѓето и на светот. Ослободени се од опасноста повеќе години да бидат упатувани во својата работа над ликот од страна на еден единствен режисер по погрешен правец, којшто пред се ги ограничува и ги уништува нивните творечки можности, наместо да ги открива, да ги разгрнува и да им дава полн замав и полет.

Од досегашните искуства придобив апсолутна увереност дека јазикот е неизбежна компонента на вистински вредна театарска претстава. Тоа од секогаш беше прва грижа на театарот во Македонија. Дури

и во времето кога нашиот народ немаше слобода и своја државност, неговиот театар создаван под турското ропство, во неслобода, како и во емиграција беше крвно поврзан со борбата за народен јазик. Токму затоа веќе на гостувањето на македонскиот театар "Скрб и утеха" на Војдан Чернодрински во Народното позориште во Белград 1903 година, се слушна оцената убав, чист, народен јазик, што му дало за право на Андра Гавриловиќ, во еден од тогашните весници, јасно да утврди дека тоа е сигурен знак за почеток на четврта јужно-словенска литература, покрај српската, хрватската и словенечката. Меѓу другото, критиките кои можат да се прочитаат во тогашните белградски весници истакнуваат дека актерската игра на театарот на Чернодрински била: "спонтана и природна". Тие карактеристики на уметноста на актерската игра кај македонските актери се имаат задржано долга низа години, пренесувајќи се како сфаќање на актерската игра од едно поколение на друго, преку многубројните училишни театарски дружини, составени претежно од учители и професори, преку различните генерации на актерскиот ансамбл од Театарот на Чернодрински, на другите патувачки театри меѓу двете војни, преку студентско-работничките театри во повеќе градови на Македонија до 1941 година, па најпосле преку дејствувањето на партизанската културно-уметничка екипа "Кочо Рацин" во текот на војната, до самото формирање на првиот чисто професионален театар по ослободувањето: Македонскиот народен театар, којшто својата прва целовечерна претстава ја прикажа на 3 април 1945 година. Повеќе од две третини од актерскиот ансамбл на таа претстава беа веќе од порано поврзани со различни театарски активности, така што за сосема кратко време, во текот на неколку месеци, се оформи оној специфичен стил на актерска игра, којшто беше основа за процутот на македонскиот театар. Веќе четвртата премиера на Македонскиот народен театар во октомври 1945 година, во режија на актерите - ветерани Петре Прличко и Тодор Николовски, "Чорбаџи Теодос" на Васил Иљоски,/напишан 1937 година/ на гостувањето во Белград, во крајот на мај 1946 година, а прикажана како прва од неколкуте претстави му даде основа на Милан Богдановиќ да напише опширна позитивна критика, што се појави под многу карактеристичен наслов "Македонска глума". Тоа е токму оној стил актерска игра чиишто корени се создадени во 1900 година, при праизведбата на најзначајното дело на Војдан Чернодрински: "Македонска крвава свадба". Не беше тоа резултат на никакво влијание на повоениот соцреалистички театарски тренд, ниту пак уште помалку, на непотполното познавање на принципите на Станиславски, кое доаѓаше по многу заобиколни патеки, туку на автохтоно чувствување на сцената и на уметноста на актерската игра, што изникна токму од темпераментот и карактерот на актерите, кои беа длабоко убедени во значајноста на театарската уметност и во нејзината органска функција во збогатувањето на личноста на гледачите.

Радослав Лазиќ:
Феномен: режија

РУЧЕЦИ И БАНКЕТИ

Прашања за Еугенио Барби во Интернационалната анкета за феноменот на режијата:

Што е режијата денес? Како да се разбере феноменот на режијата? Што е предмет на современата драмска режија? Која е основната задача на драмскиот режисер во современиот театар? Кои методи би требало да се преземат во истражувањето на делото на уметноста на режијата? Кои се особеностите на драмската режија во Один театарот? Во каков однос се теоријата и практиката на драмската режија? Каква е положбата на Театарската лабораторија на Еугенио Барби во современиот европски театар? Кои тенденции се денес доминантни во современата европска режија? Како се формираат млади драмски режисери во денешниот театар? Кои се основните проблеми во примарната најтематска литература за режијата? Како е можна општа наука за режијата?

Наместо одговор на поединечните прашања Еугенио Барби, почитувајќи ја Интернационалната анкета за феноменот на режијата, вдахновено одговори со единствен текст под наслов Ручеци и Банкети - одговор на анкетата за режијата. (Pranzi e bancheti - Riposte ad un'inchesta sulla regia)

CONTRARIA SUNT COMPLEMENTA
СПРОТИВНОСТИТЕ СЕ ДОПОЛНУВААТ

Одговор на Еугенио Барби на Интернационалната анкета за феноменот на режијата

Не постои едно ексклузивно решение за сите режии

Разновидноста на театарските традиции и театарската прктика не треба да се сфати како конкуренција меѓу соперничките убедувања. Не постои едно

ексклузивно, оптимално решение за проблемите на театарот, не постои еден идеален театар кон кој би требало да се тежи од сите правци.

Оваа центрипетална митологија самата по себе не би била штетна кога не би наведувала на верување дека постојат добри и грешни патишта. Според неа, ако правецот по кој јас одам "добар", тогаш оние кои се движат по друг пат одат во "грешена" насока. Моја должност е, значи, да ги разуверам, искритикувам, да им се спротивставам, да го изразам своето несогласување. И обратно.

Тоа е автоматски начин на размислување, што е во спротивност со основните начела на културниот живот. Театарот, како и секоја друга гранка на уметноста, се развива не кога се приближува до некој свој идеален модел, туку кога се зголемува разновидноста на неговите подвидови и никулци од кои тој расте.

Никој не може да тврди дека знае кој заостанува зад времето а кој му претходи; кои облици се застарени а кои претставуваат авангарда; кои практики, кои методи на работа, кои техники донесуваат најдобри резултати, а кои водат во просечност и неуспех.

Секој пат е оној најдобрар, ако со него се стасува до крајот.

Сепак, и кога сме свесни за сето тоа, понекогаш допуштаме моќта на зборот да ја изобличи нашата мисла.

Така може да се постави прашањето што е денес режијата, што е нејзин предмет, какви и се методите, во што се нејзините специфичности, нејзиниот доминантен стрмеж, и на крај - дали и како може да се изгради една систематска наука за таа уметност.

Овие прашања веќе го содржат и одговорот кој ќе влијае на сите други прашања: се подразбира дека режијата е културен и уметнички феномен кој може да се набљудува како нешто единствено. Од тоа следи, пред да одговориме на прашањата, дека би морале да се согласиме за заедичкиот фактор, за централното стебло од кое произлегуваат сите различни тенденции.

Но таква согласност нема. А разговор врз таква основа не би имал врска ниту со практиката на театарот ниту со неговата историја.

Да го повториме прашањето, но во множина ("Што е денес режијата?", "Кои и се предметите?", "Со какви методи се служи?") и сосем јасно ќе се види дека од таа многукратност нема враќање на некое суштинско единство.

Ќе ни биде полесно да прифатиме еден очигледен факт: терминот режија (како ни "мисе-ен-сцене" или "дирецтион") не означува некоја јасно разграничена област на уметноста. Означува некој кој има врска со претставата во целина, некој кој има "последен збор" во нејзината подготовка. А штом се обидеме јасно да дефинираме во што се состои работата на тој човек или неговата уметност, увидуваме дека она што еден од нас режисерите го признава и согледува како режија не можат и другите да го согледаат на ист начин.

Луѓе и амбиенти

Во некои театарски контексти, вистинскиот "режисер" е традиција. Не е збор само за театрите на Далечниот исток: слично било и во европските актерски дружини во минатите векови. Процесот на "зачувување со варијации" опфаќал повеќе генерации, подразбирајќи однапред создадена претстава, независна од изведувачите.

Кога Мејерхолд зборувал дека е најголем италијански режисер - е папата, можеби претерувал:не толку што римските литургиски и паралитургиски обреди ги набљудувал како спектакл, колку затоа што папата повеќе бил главен актер отколку режисер. Навистина, папата изведувал лични варијации на една партитура која не ја вообличил тој самиот, туку традицијата пред него, и која со извесни измени ќе ја остави на своите наследници.

Во разните театарски амбиенти на нашиот век, претставата како целина не се пренесува низ времето, од едно поколение на друго, ниту се прават оригинални варијации поаѓајќи од некоја утврдена, макар и рутинска подлога. Секоја претстава, секоја режија мора да биде посебно остварување. Тој за нас нормален факт, ако го гледаме во поширок историско - географски контекст, се покажува како мошне невообичаен.

Режисерската работа е функција која се дефинира само во однос на одреден театарски амбиент. Надвор од тој однос не постои некоја материја или некоја уметничка специјализација како, во случајот актер-играч, музичар, архитект. Во некои театарски контексти да се биде режисер значи да се занимава со критичко естетско претставување на текстот, во други значи да се замисли и вообличи претставата. Режисерот понекогаш е уметник кој ја следи сопствената идеа за театарот остварувајќи ја во различни претстави, со различни соработници; во други случаи е добар професионалец способен да ги координира сите различни компоненти на претставата. Има амбиенти во кои режисерот е уметник што талка во потрага по компании кои привремено ќе ги води; има и такви каде режисерот постојано и исклучиво работи во некоја група во која често е и водач, одговорен за формирање на актерите.

Режијата може да се дефинира само во функција на даденот театарски амбиент. За неа не смееме да зборуваме како за уметност со јасно одредени, единствени контури, бидејќи тоа би значело дека еден од многуте постоечки театрски амбиенти треба да дејствува како пример и темел, стекнувајќи првенство кое би имало етноцентричен призвук. Економската и квантитативната надмоќ на најраспространетиот модел на театарска продукција не треба да не залаже да ја сватиме како културна премоќ.

Затоа нема да одговорам на прашањата од прашалникот. Ќе наведам само некои својства на поединии режии, кои би се изгубиле од вид во расправа за "режијата" во еднина. Би се изгубиле затоа што од

една страна не припаѓаат на најрашириениот модел на театарот, а од друга не претставуваат ни алтернативни модели кои би можеле да се генерализираат. Се однесуваат само на еден вариетет на театарот еден посебен и незаменлив вид.

Режија на што?

Предмет на режијата може да биде некоја приказна, некој амбиент, некоја низа слики и дејствија; може да биде и некое дело, однапред напишан текст, кој припаѓа на поинаков медиум. Во тој случај приказната, заплетот, дејствијата и сликите веќе се организирани, вообличени во одредено дело, и со претставата пред се се прикажува тоа дело. Во претходниот случај, наспротив, она што се изнесува на сцената е композиција која постои само во таа и таква режија.

Тоа се два битно различни процеси. Меѓу едната и другата крајност постојат многу нијанси. Сепак, важно е секогаш да ја имаме во вид таа суштинска разлика. Таа не потсетува дека дистинкцијата меѓу режисерската и драматуршката работа воопшто не е неопходна. Во многу театарски контексти, работата на режисерот би можела да се спореди со работата која во други театарски контексти ја врши или ја извршил авторот на драмскиот текст.

Многу забуни, кога се зборува за "режијата" во еднина, произлегуваат оттаму што со ист збор се означуваат од една страна вистинските "сценски интерпретации" а од друга "сценски композиции", кои секако имаат своја содржина, но со кои на сцената не се изнесува никаков однапред создаден состав.

Претставите кои на сцената изнесуваат однапред постоечки текст се засноваат на закони кои потекнуваат не само од театарскиот медиум, туку и од експресивниот медиум на нивната содржина. Секој напишан текст инкорпорира и пренесува во прв ред јазичко време: тоа е праволиниско време, во кое случувањата следат едно зад друго. Во некои случаи авторот - користејќи се со фактот што пишува за театарот - може да назначи два дела кои на хартија се јавуваат еден зад друг да треба или можат на сцената да се изведат истовремено. Но тоа е исклучок кој го потврдува правилото. Правило е напишаниот текст да дава предност на сукцесивни, а не на симултани дејствија.

"Режирање на времето"

Како во стварноста така и во театарската претстава делуваат две временски тенденции - сукцесивност и симултаност. Првата ги ниже случувањата во секвенци (од првите кон последните, од последните кон првите) кои можат да бидат одраз на последователни врски или чисто хронолошко редење. Втората ги спојува различните случувања во однос на истовременост.

Како "режирањето на просторот", и "режирањето на времето" во театарот е вештачка постапка: не репродуцира секојдневни случувања, туку ги трансформира, создавајќи нивен еквивалент. Случувањата, луѓето и нивните постапки тука се перцепираат на начин кој ги преминува рамките на секојдневието. Во западноевропската традиција таа трансформација на времето најчесто се постигнува со неговото развивање во права линија, со укинување на симултаноста, отприлика онака како што во техниката на перспективата просторот кој не окружува станува праволиниски простор со точка на гледање и точка на бескрајот.

Развивањето на времето во права линија е последица на посебна важност која во западната традиција ја стекнале драмските текстови како подлога на претставата. Тоа сепак не е единствено можно објаснување, а во секој случај не треба да се мисли дека секогаш е во прашање незаконитото мешање на еден медиум со друг. Развивањето во права линија е еден од начините времето уметнички да се обработи, да му се даде своевиден театарски квалитет.

Еден, но не и единствен. Времето може уметнички да се обработи со тоа што ќе се продлабочи поларитетот меѓу сукцесивноста и симултаноста, овозможувајќи негова интензивна перцепција. Во тој случај, истовременоста на случувањето и имитирањето, која во секојдневниот живот отапува заради навика и под економизирачко дејство на селективното внимание, јасно излегува на видело и успева да разбуди една поинаква состојба на внимание.

Заедничкото присуство на независни и истовремени линии на дејствието предизвикува кај гледачот потреба за лична селекција која од час до час одредува кое случување треба да се гледа како прв план а кое како заднина. Или, поарно речено, кое дејствие да се посматра како доминантно а кое како негов контрапункт. Не е збор за недореченост: она "режирање на времето" кое става акцент на полот на симултаноста не го слаби другиот пол, т.е. сукцесивноста. Уште повеќе, тоа го јакне како резултат на реакцијата, наместо да го изолира слабеејќи го полот на истовременоста. Таа истовременост, во одредени моменти, спречува да се воспостави јасна хиерархија меѓу случувањата, отворајќи пат на различни определувања на гледачите: тоа се моменти на дезориентација кои доведуваат не до произволност, туку до преориентирање на гледачот во претставата.

Да се зајакне динамиката симултаност - сукцесивност воедно значи да се воведе алтернација меѓу оние времиња (или простори - времиња) кога определувањата на гледачот се насочуваат во различни правци и оние кога се тежи да се сретнат во еднонасочно движење.

Ваквото "темпирање" дава предност не толку на контемлативните моќи на гледачот колку на неговата способност да избира: во колку тој повешто умее самостојно да плива во матицата на претставата, до толку повеќе емотивно ќе се вклучи и ќе прими повеќе потстрек за интелектуално задлабочување.

Додека на Запад, во највообичаениот (но не и единствен, да го имаме тоа во вид) вид на театар времето се "размотува" во права линија, во театарот кој

Еугенио Барба

го нагласува поларитетот меѓу симултаноста и сукцесивноста (или меѓу синхронијата и дијахронијата) тоа уште повеќе се "замрсува", искривува, и токму по таа своја зголемена концентрација се разликува од секојдневното време. Оваа втора постапка преовладува во источните театри со долга традиција. Сепак, да не заборавиме дека ни во овој случај не е збор за единствен или исклучив пат.

За гледачот тој пат подразбира промена на менталитетот: бара од него да не биде господар на се, да се помири со тоа дека цели делови на претставата може да му избегаат. Тој треба, со други зборови, да признае дека неговиот избор има иста важност како и проектот на градителот на претставата. Тој себе си мора да си одреди нова функција, а тоа веќе не може да биде функција на гледач-судија кој се гледа, се знае и се разбира.

Можеби би можело да се зборува за гледач-сведок. Но таквиот збор предизвикува најсериозни асоцијации. Заради тоа попогодно е сликовитото споредување со кое се служи Ричард Шекнер (Рицхард Сцхецхнер): тој разликува од една страна претстави во кои се што е подготвено - како во нормален ручек постои за да би го апсорбирал гледачот а од друга страна претстави во кои се подготвува многу повеќе отколку што е било кој гледач-поединец во состојба да прими. Тоа се претстави - вели Шекнер - слични на банкети, каде што е нормално количеството на храна да биде поголемо од секоја можна потрошувачка, и каде што многу јадења истовремено се присутни за да би можел гостинот да избира, за некој само да проба или го насети нивното присуство и нивниот мирис. Најдобар ручек е оној кој нуди добро одбрана листа на јадења и добро подготвени јадења. Најдобар банкет е оној кој нуди најголема разновидност, најширок избор, најдобар квалитет и во она што останува скриено, неистражено, што можеби само мал број гости случајно ќе го вкусат.

Секако, човек полесно ќе се помири со тоа дека не може да го изеде секое јадење на гозбата отколку со тоа дека не може да завладее со сите значења на една претстава. Она што некоја претстава сака да каже - се тврди - би морало да биде еднакво за сите. Можеби е навистина така. Но, не треба да се мисли дека секоја претстава сака нешто да каже. Понекоја, едноставно, зборува.

Прелевањето на значењата кои течат меѓу јасно определени брегови, но со бранови, набори, свртувања, непредвидени и секогаш поинакви скокови, претставува една форма на животот на театарот. Гледачот кој на тие текови се одржува во нестабилна рамнотежа не се ограничува на тоа да го свати она што други за него го подготвиле, туку наоира нови врски, открива, одлучува. Понекогаш матицата го понесува, и тој не одлучува, туку "бива одлучен".

Да се режира или да се зборува на сцената

Сè се ова залудни стремежи ако не се отелотворат во занатска прецизност, во техничко мајсторство, ако не минат низ долгата монотонија на ситничавата работа над привидно безначајните поединости.

Таа грижлива работа на сите нивоа на претставата (на експресивното ниво и на она кое и претходи на експресијата, на звучното и проксемичкото, драматуршкото и кинестетското, на нивото на секоја акција-реакција набљудувана за себе и нивните меѓусебни односи, на нивото на симултана монтажа како и на нивото на сукцесивната) - тоа е она што на режисерот му овозможува, според францускиот израз, да "поставува на сцена", наместо напросто да зборува на сцената.

Во текот на таквата работа тој понекогаш мора да се определи дали ќе го наметне она што однапред го сакал и знаел, или ќе прифати извесни сплетови на слики и дејствија со чија смисла не владее потполно, но чувствува дека во нив може да верува како во нешто живо. Тогаш и тој е во иста положба како и гледачот. Може да си поставува прашања за сопствената претстава. И тој е воден, и тој "бива одлучен".

Неподготвеноста да се прифати одрекувањето од потполното овладување со значењата многу почесто ја блокира работата на режисерот отколку што и смета на перцепцијата на гледачот. Понекогаш е тешко да се изнесе резултатот на својата работа на сцената, пред очите на гледачите, и да се откаже од желбата тој да се врами во сопствени интерпретации, во сопствени судови или предрасуди.

Поимите "режисер" и "режија" во многу европски јазици се изразуваат со зборовите од латинското регере, да се владее ("режисер") или дирегере, да се управува (анг. директор). Се прашав над кого владее режисерот, со што управува.

Во првиот момент си реков: "Па секако - со глумците!". Тогаш сфатив дека она со што јас управувам - со помош на глумците и нивните дејства - е вниманието на гледачите. Тоа е она што го "ставам на сцена".

Потоа наидов и на реченицата на Робер Бресон (Роберт Брессон): "Metteur-en-scene ou director. Il ne s'agit pas de diriger quelqu'un, mais de se diriger soi-meme." (Режисер или директор: не е збор за тоа со некого да управуваме, туку да управуваме со сами себе.)

Превод од италијански: др. Иван Клајн

Илија Милчин:

НОВИТЕ СТРУЕЊА ВО МАКЕДОНСКИОТ ТЕАТАР ДО 1963 ГОДИНА

Македонскиот театар, посебно централната куќа - Македонскиот народен театар, од ослободувањето до денес, имаше два светли и извонредно висококвалитетни периоди.Тоа беа првите години од основањето и последните десетина-петнаесет години, кога на театарската сцена напливна новата генерација режисери и актери. Посебно со резултатите што ги покажуваше Драмскиот театар од Скопје, Македонскиот Народен Театар, турската и албанската сцена на Театарот на народностите и, последниве сезони, Народниот театар од Битола.

Еве како го дефинира периодизирањето на македонската сцена нашиот театролог Благоја Иванов: "Како прв период би можеле да го означиме времето од 1945 година до почетокот на 50-тите години. Тоа е период на одушевено откривање на уметноста која се создава на македонски јазик, на утврдување на главните линии на развојот и тоа на репертоар составен од дела на советски автори и на југословенската и светската класика, како и делата на македонските драмски писатели изведувани уште пред војната - Васил Иљоски, Антон Панов, Ристо Крле. Системот на Станиславски беше помалку или повеќе доследно и успешно аплициран при поставувањето на овој репертоар, барем кога е збор за Македонскиот народен театар.

Во работата на театрите од внатрешноста репертоарот не беше секогаш така доследно составуван,а него често го сочинуваа и дела со послаб квалитет. А со оглед на недостатокот на кадри, изведувањето на претставите беше на аматерско ниво.

Како втор би го означиле периодот од почетокот на 50-тите, па се до 1963 година. Можеби, во ова временско растојание карактеристиките на репетоарот во суштина не се многу изменети, со таа разлика што наместо дела од советските автори, повеќе се изведуваат дела на современи западноевропски и, особено, американски писатели. Претставата на "Малограѓани" од Максим Горки во 1951 година, во режија на Илија Милчин, по наше мислење, означува почеток на овој период во развојот на Македонскиот народен театар. А во иста мерка и на нашата театарска уметност. Тоа е се уште реалистичко сфаќање во изведувањето, но во него почнува да одзвонува новиот сензибилитет. Се јавуваат некои нови пристапи во претставувањето на драмската литература. Изведбата е обоена со лиризам, тоа повеќе не се тешки, драмски, сериозни пристапи, туку просто претстави кои се во себе со содржина на онаа особеност што го одликува театарот. Театарскиот настан се случува од обете страни на театарската рампа.Што се однесува за драмската литература, речиси се што е изведувано на сцената на овој театар, посебно кога е збор за современата драма, одбирано е од светот на литературата во која првенствено се нагласени социјалните моменти. Се разбира свое место има и психолошката драма, па и поетската. По и понатаму е доминантно истражувањето засновано на основните принципи на реалистичкиот театар. За жал, современата македонска драма и понатаму е недоволно присутна на оваа сцена. Меѓутоа, на сцените од театрите во внатрешноста, како и нешто подоцна на скопските сцени, покрај новите дела на Васил Иљоски, се изведуваат и драми на

Коле Чашуле - "Вејка на ветрот","Црнила", на Томе Арсовски "Парадоксот на Диоген", на двајцата автори кои, кога говориме за драмската литература, се успешно обележани во овој период."

Како е дојдено до ваква периодизација во дејноста на македонскиот театар во целост? Треба да се каже дека во формирањето на овој специфичен актерски начин на игра имаат свој придонес, пред се, традицијата на некогашната трупа на Војдан Чернодрински од преминот од 19-от во 20-от век, понатаму, честите гостувања на таа трупа и активноста на работничко-студентските аматерски театри низ цела Македонија меѓу двете војни. За да се слее тој, би рекол, театарски багаж на интерпретација со искуствата на нашите најстари професионални актери - Тодор Николовски, Петре Прличко, Димче Трајковски и други - за да стигнеме до онаа оцена која ја даде познатиот литературен и театарски критичар Милан Богдановиќ, во 1946 година, во јуни, кога Македонскиот народен театар гостуваше во Белград и ја даде "Чорбаџи Теодос" како своја прва претстава во режија токму на нашите ветерани Николовски и Прличко. Првиот одзив надвор од нашата Република што го напиша Богдановиќ во тогашната "Политика" носеше карактеристичен наслов: "Македонска глума". Тука тој извонредно луцидно беше ги насетил сите специфики на нашите реализации и оној пат по кој тргна македонскиот театар за да биде во тие години, така да се каже, една своевидна театарска авангарда во целиот југословенски театар со своето уништување на старите театарски шаблони, калапи, на онаа неоправдано подигната нота во актерскиот израз, на онаа,би рекле слободно, непотребна патетичност. Тоа беше свежо откривање на една спонтана актерска игра која белградската театарска критика ја насетила уште во 1903 година, во декември, кога трупата на Чернодрински "Скрб и утеха" гостувала со свои претстави, пред се со "Македонска крвава свадба", во Народното позориште во Белград. Тогаш имено е дефиниран тој посебен актерски стил на животворност, животна уверливост и на неверојатна искреност и спонтаност. Тие својства, на некој чуден начин, по пат на некој театарски флуид се беа пренеле и во првите години од работата на македонскиот професионален театар по ослободувањето. Зошто непосредно пред тој датум, две-три години, постоја дејности на театарски аматери, на делумно и професионалци, во различните партизански театарски екипи, а најмногу во централната партизанска културно - уметничка екипа "Кочо Рацин", која дејствуваше повеќе од половина година пред ослободувањето на градовите Прилеп, Битола и Скопје. А таму насекаде даваше претстави, прво на слободната територија во Азот и Дебарца, па во Прилеп, Битола и најпосле и во Скопје.

Првите години што ги одбележува професорот Благоја Иванов од 1945 до 1951 година се во знак на нашето настојување да го применуваме принципот на Станиславски во оформувањето на ликовите. Значи, примена на актерската технологија, методологија во обработката на секој лик од страна на актерот. Меѓутоа,морам да спомнам дека практично ние методот и системот на Станиславски го прифативме од трета рака. Кај нас тоа го пренесе режисерот Димитар Костаров, кој извесно време бил во Драмското студио при Народниот театар во Софија, пред војната, и ги слушал предавањата на Николај Масалитинов - руски актер кој бил член на ансамблот на Станиславски и на Данченко, во првите години на МХАТ. Другиот извор беа предавањата на Јуриј Ракитин кој, исто така во првите години, бил член на Художествениот театар, но заскитал кај нас како режисер. И најпосле, и самиот имав можност да го прочитам рускиот оригинал на текстовите на Станиславски што ми ги даде 1939 година мојот професор по актерска игра, во Театарскиот отсек на Музичката академија во Белград, Страхиња Петровиќ. Но, едно вакво заобиколно запознавање со Станиславски не ориентира на еден ограничен пат во совладувањето на актерската техника. Овој Станиславски, по различни патишта, го запознавме од неговиот прв период на дејноста. А меѓу претставата на "Цар Фјодор Јоановиќ", реализирана во 1898-та во Москва и "Мртвите души", што ги режира Станиславски непосредно пред смртта во 1938-та, постои огромен распон во неговото сфаќање на актерската игра и принципот на создавање театарски претстави. Така "Царот Фјодор Јоановиќ" е работен со речиси буквално сфатен натурализам, додека "Синята птица" на Морис Метерлинк, во 1908-та веќе вклучува во себе доста отклонувања од поранешниот принцип на актерска игра и внесува многу условности, што ги содржи, пред се, самиот текст. Во постреволуционерните постановки - по 1917-та - на Станиславски и Данченко, кога тие се обидуваат преку пиеси со револуционерна тематика како "Деновите на Турбини" од Михаил Булгаков и, понатаму со пиесите на Чехов, посебно "Трите сестри", да стигнат до врвот на своето режисерско мајсторство на онаа генијално поставена пиеса - драматизацијата на "Мртвите души" од Гоголь. Внимателните театарски посетители и љубители на сценската уметност имаа среќа, некаде меѓу 1956 и 1960 година, кога Художествениот театар гостуваше во Скопје, да ги видат непосредно развојните фази на Станиславски. Тогаш беа прикажани "Силата на мракот" од Лав Толстој, на "Кремљовските часовници" од Николај Погодин, "Трите сестри" на Чехов и "Мртвите души" на Гоголь.

Јас имав среќа,што во септември 1946 година бев испратен на студиски престој во Москва кај режисерот Николај Горчаков, близок соработник на Станиславски, а тогашен професор по режија во ГИТИС, каде што имав статус на постдипломец. Тогаш, и преку разговорите со Горчаков и преку гледањето на сите претстави што се уште беа на репертоарот на МХТ, можев да разберам колку големи неточности и празнини има во нашето познавање на творештвото на Станиславски. Оттогаш постојано се обидував да ги надоместам тие бели дамки во моето театарско образование.

По враќањето од престојот во Москва почнав со режисерска работа, есента 1947, кога требаше да го

формирам заедно со Крум Стојанов Македонскиот областен народен театар во тогашна Горна Џумаја - сега Благоевград. Тоа беше предвидено во рамките на културната автономија, договорена меѓу Тито и Георги Димитров, на Блед. Тогаш се обидов да применам некои од моите сознанија, што ги придобив во ГИТИС, но чинам дека професорот Иванов е прав кога пишува дека прво покомплетно користење на она што го сознав во Москва се гледа токму во претставата на "Малограѓани", реализирана во Скопје, 1951 година. Прво, тогаш успеав да направам сосема солидна поделба на ролите и затоа претставата доживеа натпросечен успех како преломен момент во развојот на Македонскиот народен театар. Дури предизвика и полемики, бидејќи театарската критика и публиката ја прифатија со одушевување. Но, наспроти тоа се јавија и негативни одзиви во самата театарска средина на МНТ под изговор дека,наводно, решавањето, поставката на претставата ја руши физиономијата на МНТ и затоа е опасна за натамошниот развој. Идните покажа дека тие одгласи не беа оправдани.

За таа претстава се врзани и некои чудни настани,бидејќи тогашниот Уметнички совет на МНТ не дозволи "Малограѓани" да биде прикажана во Белград, на турнејата во 1953-та, зошто покојниот Трајко Чоревски "веќе не бил член на нашиот театар". Тогаш кружеше една реченица: "Ние не можеме да се китиме со туѓи перја во Белград". - Се имаше на ум членството на Чоревски во Битолскиот театар иако тој ролјата не ни ја работеше како актер на МНТ. Затоа и прашав каде Чоревски ја подготви таа улога, на што и не добив одговор. Гостувањето на актерите е веќе одамна и денес сосема природна работа. Но во 1953 година владееше таква апсурдна театараска диктатура во МНТ Театар.

Кога пред неколку сезони ја гледав "Малограѓани" во режија на Товстоногов на БИТЕФ, почувствував дека немавме причини да се срамиме од таа наша реализација на "Малограѓани" во 1951 година, зошто ни малку не заостануваше зад ленинградската претстава. Причината за таков резултат лежи пред се, во она што го донесов како непосредно сознавање на Станиславски како и во фактот дека уште од детството сум се учел на драматургијата на Горки. Така почнаа овие нови навеви на македонската сцена меѓу 1950-та и 1963-та, до земјотресот кој внесе големи промени во театарскиот живот.

Меѓутоа, не може да се каже дека само "Малограѓани" носеа нешто посебно ново. Тука се изредија низа други претстави кои имаа своја специфика. Тоа се, пред се,оние што беа пробив на западноевропската и американската драматургија, како што одбележува и професор Иванов. Тука е "Стаклената менажерија" од Тенеси Вилијамс, "Вештиците од Салем" од Артур Милер, "Бунтот на Кејн" од Херман Воук, на "Долгото патување во ноќта" на Јуџин О'Нил, "Големиот нож" на Клифорд Одетс и некои од малку постарите западноевропски автори, но сепак многу живи и модерни. Тоа беа текстовите на Ф.Г. Лорка - "Домот на Бернарда Алба", "Крвавите свадби" и многу други. Секоја од овие претстави носеше свои иновации, а имаа и своја судбина,некогаш добра,а некогаш и лоша.

За "Стаклената менажерија" е врзана и една случка, која исто така не му служи за чест на МНТ. На последните проби Уметничкиот совет побара претставата да ја симнеме од репертоарот. И тоа пак со образложение дека таа излегува надвор од стилот на МНТ. Меѓутоа, отпорот на ансамблот, а пред се на Тодорка Кондова, Кирил Ќортошев, на покојните Драги Костовски, Дарко Дамески и Цветанка Јакимовска, за среќа, ја оневозможи таквата интерна забрана што беше нешто слично на она, пак интерно, попречување на гостувањето во нашиот театар на истакнатите југословенски режисери Бранко Гавела и Бојан Ступица.Тоа беше постигнато со истата мотивација пред Агитпропот на ЦК, за ризик за одржувањето на специфичната физиономија на МНТ. Се разбира постоење на таа теза за "Стаклената менажерија" не помина тогаш, меѓутоа, гостувањето на Гавела и Ступица никогаш не се оствари. Сепак, имавме среќа да дојдат други режисери, како што е Раша Плаовиќ со режиите на "Господата Глембаеви" и "Во агонија" од Мирослав Крлежа, на Д-р Хуго Клајн со "Бунтот на Кејн" и Славко Јан со песната на Матеј Бор "Ѕвездите се вечни".Сите тие донесоа и свој личен стил во режијата, а Раша Плаовиќ и Славко Јан донесоа и свој голем капитал од актерски остварувања, така што длабоки траги постојат и денес во поновиве поколенија на македонските актери од нивните успешни реализации во нашиот ансамбл. Раша Плаовиќ, всушност,беше еден од најдобрите реализатори на ролјата на Леоне Глембај и во Југославија, и насекаде каде што се играше таа драма. Тој лик го беше остварил во режија на Бранко Гавела во Народното позориште во Белград, така што, дури и без да сака, автоматски во толкувањето на Леоне, на делумно и во останатиот дел на режиската постановка, го пренесе оној креативен капитал што го беше оставил Гавела како најавтентичен реализатор на Крлежиниот драмски опус. Познато е дека тој му беше близок пријател на Крлежа, кој му отвори пат на неговото драмско дело за да стане врвно европско постигнување во драматургијата.

Следниот момент што помогна да се насетат нови нотки во развојот на МНТ е појавата на режисери од поновата генерација - наши колеги, како Тодорка Кондова, чиј почеток беше со "Домот на Бернарда Алба", потоа реализациите на Крум Стојанов, но враќањето од неговиот повеќегодишен престој во Белградското драмско позориште со "Големиот нож" од Клифорд Одетс и "Крвавите свадби" на Лорка. Покрај тоа што носеа дел од својот театарски индивидуалитет, тие, сакале или не, мораа да пренесат нешто од оној театарски дух што постоеше во тие години во најистакнатите белградски театри. Тоа беше нов стимул што водеше се понатаму во развојниот пат на МНТ. Дури во овие години, практично почна една своевидна рехабилитација и на македонската драматургија. Зошто, патем да спомнам, постои куриозитет во почнувањето на МНТ. Наместо со македонска писа

тој почна со претставата "Платон Кречет" од украинскиот автор Александар Корнејчук. На што се должи тоа? Веќе два-три пати, на разни трибини, младите ни поставуваат прашање: "Зошто МНТ не го отворивте со македонска пиеса, ами со советска?". Прво, тогаш ние бевме опфатени со идолопоклонство кон современата советска драматургија, а второ, режисерот на претставата ја познаваше неа уште од пред војната, додека ја гледал во софискиот Народен театар. Па дури и декорот беше правен според скици на софискиот сценограф Асен Попов, како што стои во "програмката". Ова се случи наспроти фактот, што во 1945 имавме вонсериски даровити сценографи, како што беа Василие Поповиќ-Цицо и Томе Владимирски. Очевидно главната причина е во недовербата во нешто, што му е на режисерот добро познато и во неговата несигурност во драматуршката носивост на македонските драмски текстови. Нако,токму "Чорбаџи Теодос" во Белград, 1946 година ја извојува првата победа на македонската актерска игра со супернозитивната оценка на Милан Богдановиќ. Тоа отворање на првиот чисто професионален театар со немакедонски текст го надоместуваме, во вториот период, со поставувањето на "Печалбари", "Бегалка", но Ристо Крле доживеа своја реализација во МНТ дури по земјотресот, во 1965 година,со "Антица". Според мене,ние наполно незаслужено го бевме фрлиле овој наш значаен драмски автор на втор колосек. Сето тоа се случи бидејќи или не го познававме добро, или ни беше страв од "слабите" резултати кои можеме да ги постигнеме со поставувањето на неговите пиеси. Меѓутоа, животот не увери дека тешко грешевме, та моравме да се поправаме подоцна. А театрите во внатрешноста многу рано му одадоа соодветно внимание на Крле, како и на Иљоски и Антон Панов.

Имав лично среќа да ја отворам првата сезона на Обласниот македонски театар во Пиринска Македонија токму со "Печалбари"-те, што ја режиравме заедно со Крум Стојанов, и ја прикажавме на 7 ноември 1947 година.

Во што се измени она што денес се нарекува ново струење на македонската сцена? Прво, се ликвидира долгогодишната заблуда дека разликата меѓу вистински, автентичен, природен актерски израз на сцената и "фалшивиот", патетичен, неприроден исказ зависи само од мерникот на темпераментот на режисерот. Познато е дека нема двајца луѓе кои еднакво реагираат на ист настан. А ние долги години како мерник го употребувавме темпераментот на самиот режисер. А ако тој не е свикнат ниту способен да дава понитензивен одглас, туку е притивнат, под сурдина е и оттаму заклучува дали некој е неприроден на сцената или игра природно. Токму затоа ние имавме претстави кои како да беа притиснати под капак, од актерско гледиште. Актерите мораа да се откажуваат од своите индивидуалности, од способностите да реагираат како што ним им е соодветно зависно од нивната психофизичка структура, принудени беа да ги ограничуваат своите интерпретаторски способности. Кога почнаа почести гостувања на режисери од другите републики и кога се јавија нови колеги што почнаа да режираат, таа брана се урна и актерскиот збор почна да преминува и преку рампата и да комуницира со гледачот, што не беше чест случај во поранешните наши претстави. Па така се добиваше впечаток дека на сцената играме самите за себе. А не не интересираше многу дали тоа допира до сознанието, до емоционалниот и мисловниот склоп на гледачот.

Другата линија беше ширењето на рамките на театарот. Наместо некои чисто плакатни пиеси, се јавија повеќе висококвалитетни дела. Понатамошната линија на иновациите треба да се врзе за сценографијата. Токму овој период е врзан за бурниот развој на сценографските решенија на Василие Поповиќ-Цицо и на Томе Владимирски. Некои од тие сценографии веќе беа и самостојни уметнички дела. Си спомнувам за сценографијата на Цицо што ја направи за "Вештиците од Салем" од Артур Милер за која беше почествуван со Октомвриската награда. Таа сценографија беше дури и на поголемо ниво од нашето режисерско и актерско остварување, иако претставата беше една од најдобрите во тој период.

Тука ќе наведам еден цитат од Јован Бошковски, кој извесно време беше и директор на Драмата на МНТ, а кој се однесува на "Стаклената менажерија": "Таа патека на сигурни сценски зафати на нашиот театар води почнувајќи од "Стаклената менажерија" на Тенеси Вилијамс, претстава која го означи пробивот во современиот сценски израз, на преку "Вештиците од Салем" на Артур Милер,па и на сугестивните слики на светските немири од нашето време".

Периодот од 1950-та до земјотресот значи и период на стабилизација на театрите во внатрешноста на Македонија.По извесно време на криза на градските театри, тие веќе конечно ја доживуваат својата стабилизација и почнуваат уште поизразито да се движат по нагорна линија, благодарејќи му на тоа што се јавува нова генерација режисери почнувајќи од Љубиша Георгиевски, Димитри Османли, Димитар Христов, Душко Наумовски, Ацо Алексов и други кои го комплетираа и го продолжија делото на постарите. Во оваа фаза на стабилизација, за многу кратко време беа основани повеќе градски театри во внатрешноста. За ова Иван Ивановски вели: "Не требаше да помине многу време за да се разбере колку е голем и непремостлив расчекорот меѓу нереалните желби и скромните финансиски и уште поскромни креативни можности, што неизбежно доведе дотаму некои професионални драмски ансамбли да станат големо оптеретување за општинските фондови и уште поголемо бреме за севкупното движење во областа на културата. Беше повеќе отколку очебијно дека ни најелементарни услови за основање на толку голем број професионални драмски трупи немаше и дека до нивното основање дојде на брзина и преурането и дека претераниот ход во широчина однапред ги беше ставил пред "свршен чин". Според тоа, голема победа е што она остана како востановен актерски и режисерски ансамбл во театрите во внатрешноста е придонес од

големо значење особено за развојот на македонската драматургија. Има само една страна што македонската сцена не ја освои речиси ни до денес. Тоа е она што во тие години се јави како театарска и драматуршка авангарда, претставувана од Бекет и Јонеско, за кои ние немавме ни доволно усет, ни храброст да пристапиме кон режирање."

На крајот може да се извлече заклучок за визираниот период дека тој, всушност, е подлога, отскочна даска за новиот полет на македонскиот театар воопшто, за да го доживее расцутот од последниве 15-тина години и да застане во самиот врв на југословенскиот театар воопшто.

СЕЗОНА 1950

Ристо Стефановски:

Од историјата на театарот во Македонија

ТЕАТАРСКИОТ ЖИВОТ ВО 1950

Театарската сезона 1950 ќе остане забележана во аналите, по низа настани поврзани со животот на драмската уметност. Во неа, меѓу другото, театрите во Републиката прикажаа најголем број претстави од своето основање. Истовремено беше воспоставен и далеку попродлабочен контакт на релацијата театар - публика. Така, само претставите во МНТ (драмски, оперски и балетски), беа посетени близу од 87 илјади гледачи. Тие присуствуваа на 190 претстави од кои 7 беа премиерни.

Напоредно со овој значаен полет зеде и театарската критика. Таа постепено се оддалечуваше од попатните согледувања и се префрлаше на колосеците на продлабочено и објективно вреднување.

Во текот на сезоната беа преземени и низа конкретни мерки за надминување на некои негативности појавени во државната средна театарска школа. Во сезоната, исто така, беше продлабочена и дејноста на театарските секции при низа културно-уметнички друштва во Републиката.

Сепак, како најзначајни настани можеа да се сметаат основањето на неколку нови театри во СР Македонија. Тука во прв ред се мисли на формирањето на денешниот театар на народностите, потоа на низа кукелни сцени, како и на Македонската филхармонија, што започна со организирање на првите концерти.

Сезоната 1950, земено во целина, а што најдобро може да се види од наредниот текст, може позитивно да се оцени. Во неа беше создаден придонесот што натаму ја збогатува историјата на македонското театарско творештво.

Оваа сезона, натаму, започна со доделување на награди од страна на Владата на ФНРЈ на истакнати уметници. Меѓу нив беше и Димитар Костаров, награден за режија на претставата "Неспокојна старост" во износ од 80.000 динари, потоа Петре Прличко, за улогата на Полежаев во истоимената пиеса во износ од 70.000 динари и Марија Бошкова на која и беше доделена втора награда за улогата на сопругата на Полежаев во износ од 30.000 динари. По тој повод Димитар Ќостаров водеше разговор со новинарот на "Нова Македонија", и во него се осврна на првите дни на Драмата.

"Веднаш после ослободувањето на Скопје, во ноември 1944 година, благодарејќи на правилната и доследната културна политика на нашата Партија, со сестрана помош од нашата народна власт се создаде и почна да работи драмата на првиот Македонски народен театар.

Малубројниот колектив, составен од 2-3 стари артисти и неколку млади, коишто одвај ја започнале својата театарска дејност, заедно со десетина членови на културно-уметничката група "Кочо Рацин" стоеше пред сложени и тешки задачи. Требаше од сцената на театарот за прв пат преку уметнички образи да се чуе македонска реч. Требаше да се развива љубовта на народот кон својата социјалистичка татковина, да се превоспитаат широките народни маси во духот на социјализмот. Но одушевеноста на колективот беше огромна, помошта од Партијата сестрана. И нашиот колектив без особено подготвени глумачки кадрови, со слаб или готово никаков технички кадар со мали познавања на организацијата на театарот, за кратко време ја спреми премиерата "Платон Кречет" од Корнејчук, којашто го претставува првиот траг на патот од попатамошното постоење и развиток на театарот во Македонија.

Во тоа време јас работев околу организирањето на театарот и главно се занимавав со режија: а тогаш бев толку "режисер" колку членовите на нашиот млад колектив беа "артисти". Со други зборови, нашето општо заедничко растење започна во тие први денови. И денеска јас никако не можам да си го замислам својот развиток откинат од развитокот на целиот колектив."[1]

Пред пет години во Битола беше формирана "првата градска културно-просветна група", а првата прикажана пиеса беше едночинката "Туѓинец". Градскиот театар беше формиран во текот на 1945 година. Почнувајќи од наредната година, тој ја заснова својa-

та работа врз однапред изготвени планови; со утврдена репертоарска политика. Тогаш Народниот театар во Битола беше "подигнат во рангот на Областен народен театар".[2]

КУД Велебрдо и Галичник беа мошне успешни. Во селото Ростуша беше прикажана едночинката "Итра лисица среде станица" од Петре Прличко. Друштвото од селото Велебрдо ја прикажа пиесата "Бегалка" од В. Иљоски.

И во другите делови на Македонија се имаше почувствувано драмска раздвиженост. Така дилетантската секција на КУД "Љупчо Саиков" од Кочани ја прикажа пиесата "Обичен човек" од Пушиќ.[3]

Во Титов Велес беше формиран Градски театар под раководство на Борис Бегиков во јуни 1948 година. Тој во текот на мипатата година ги прикажа пиесите "Обичен човек" и "Протекција" од Б. Пушиќ, на "Печалбари" од А. Панов и "Ден за одмор" од В. Катаев. Во овој театар на крајот на мипатата година, беше изградена нова сцена, сала за репетиции, канцеларии и др. Во сезоната 1949/1950 година театарот го најави прикажувањето на пиесите "Милион маченици" од Р. Крле, "Чорбаци Теодос" од В. Иљоски и "Ожалостена фамилија" од Б. Пушиќ. .

Во салонот на реонскиот одбор за 4 реон на свечен начин се одбележал денот по повод започнување со работа на Народниот театар на шиптарското и турското национално малцинство вечерта на 20 јануари 1950 година. На свечаноста присуствуваа Наум Наумовски - член на Политбирото на ЦК КПМ, Реис Шакири - министер на социјалните грижи на ПРМ, Џафер Кодра - министер во владата на ПРМ, Кемал Сејфула - член на Извршниот одбор на НОФ на Македонија и др. Беше најавено дека на оваа сцена ќе се прикажуваат драмски творби од странски и домашни автори, преведени на шиптарски и турски јазик, како и пиеси на млади писатели.[4]

Овој театар меѓутоа, беше формиран истовремено со назначување на управа, пред крајот на мипатата година, иако првите претстави ги прикажа значително подоцна.

Во сезоната беше забележан уште еден почеток, т.е. на Радио драмата. Првоизведената радио драма беше "Грутка шеќер", односно драматизираниот текст на М. Глишиќ. По нејзиното изведување кон крајот на мипатата година, драмската секција при Радио Скопје ја изведе втората премиера "Утре" од Шуберт Џером Лауренс на 1 февруари 1950 година. Во изведбата на првата радио драма учествуваа артистите Кирил Ќортошев и Лазо Арсовски заедно со членовите на драмската секција, а во "Утре" настапија Кирил Ќортошев, и Драган Крстевски, пак со членовите на драмската секција. Двете радио драми ги режираше Крум Стојанов.[5]

Балетскиот колектив при МПГ броеше 25 постојани балетски играчи и 16 хонорарни во втората половина на 1949 година. За непречена работа на балетот му беше доделена просторијата на поранешната Еврејска општина, што се наоѓаше покрај Вардар. Така балетот доби широка сала, гардероба и парно греење, а покрај тоа уште и нови пењоари, патики, големи огледала и др. што беше неопходно за поуспешна работа. Балетот, освен учеството во оперите "Травијата", "Грабнување од сарајот" и "Продадена невеста" ги подготвуваше настапите во "Валпургиска ноќ" и "Бахчисарајски фонтан". Во написот објавен по овој повод, се говори за младата балерина Патка Пепушлиска, како за надеж на македонскиот балет. Таа беше член на пионерската културно-уметничка група при Централниот пионерски дом "Карпош" во текот на 1947 година. Таму таа настапуваше во фолклорни игри, а учествуваше на слетот во Прага. Во Белград се запозна со ритмичките игри, а од крајот на 1948 година започна да го посетува тука организираниот балетски курс. "За кратко време стана јасно дека Патка е најдобрата курсистка". Еден ден, според раскажувањето на раководителот на балетот Георги Македонски, Патка изведуваше вежби без намук во патиките поради што ги повреди прстите. Точно тогаш дојде комисија да ја види работата на нашиот балетски ансамбл. А Македонски, без да знае што и се случило раскажуваше за неа и посака да ја видат со колкав успех ја совладала техниката на балетот и како убаво игра на прсти. А таа, покрај повредата, виртуозно ја исполни улогата на Марија од балетот "Бахчисарајски фонтан" пред комисијата, така што присутните останаа воодушевени од нејзината игра.[6]

Со усовршувањето на младите кадри балетот го напуштија и отидоа по своите републики балетиграчите, кои беа ангажирани како помош на скопскиот балет.

КУД од Галичник премиерно ја изведе пиесата "Кир Јања" од Ј.С. Поповиќ. И реприза на оваа пиеса беше изведена пред полн салон.

Кукленот театар во Скопје ја прикажал и втората премиера во оваа сезона "Црвенкапа" во драматизација на Петре Прличко. Куклите за претставата ги изработил Павле Павловски, кој беше технички раководител на театарот. Во таа работа му помагаше и неговата помошничка Аринка Саба.

Во исто време со Заповед бр. 274 од 8 февруари 1950 година, на Одделението за култура и уметност при ГИ Одбор Скопје, директорот на театарот Лазар Балабанов и техничкиот директор Павле Павловски заминаа на службен пат со цел да се запознаат со кукленте театри во Љубљана, Загреб и Белград. Оваа посета многу им помогна подетално да се запознаат со начинот на работа со куклите како и нивната изработка.

Во Штипскиот весник "Народен глас" бр. 3 од 30 јануари 1950 година беше публикуван написот "Еден идејно слаб концерт во Штип". Во него се критикува настапот на оперските солисти од Скопје, на кој беа изведени "некои творби коишто и мелодиски и текстуално потсетуваат на шлагери, при кое не може да се одрече, дека тоа може да придонесе само за погрешно формирање на вкусот и критериумот на широката слушачка публика". Истовремено се истакнува дека публиката треба да се воспитува на класичните творби. Во непотпишаниот одговор во Нова

Македонија се тврди обратното, односно дека творбите биле од класични автори. Меѓутоа, Штипската публика немаше убаво искуство од гостувањето на Скопската опера.[7]

На 18 февруари 1950 година, во Прилеп, Народниот театар ја прикажа својата прва премиера "Кир Јања" од Ј. Стерија Поповиќ во режија на Аце Михајлоски. Оттогаш ја започна својата работа. "Се крена завесата за да ги продолжи светлите традиции на предвоените и повоените аматерски театарски групи во новите услови на слободен живот. Беше тоа настан во градот. Вистинско раѓање на еден млад театар, којшто од ден на ден го чекаа сè потешки задачи по трнливиот пат на афирмација".[8]

Составот на Градскиот народен театар - Прилеп на 18 февруари 1950 година беше следниот: директор - Рампо Конески; артисти: Нада Алимпиоска, Нада Галеска, Мара Русеска, Ратка Смилевска, Димче Гешоски, Кирил Жежеоски, Благоја Келевски, Рампо Конески, Аце Михајловски, Цане Настоски, Ѓорѓи Ристоски, Владо Спиркоски, Борка Солески и Димче Шилоски; сценограф - Орде Паноски; дрводелец - Димче Мирчески; декоратер - Коста Котески; перикер - Тодор Котески; осветлител - Киро Грданоски и хонорарен суфлер - Нада Стојкоска.[9]

За одбележување е издавањето на две публикации за работата на театарот во Прилеп. Тие беа публикувани по повод на петата и шестата година од работата на театарот. А тоа значи дека освен Македонскиот народен театар, само Прилепскиот театар собра сили да остави пишувани траги за својата работа и постојање.

Драмата на МИТ премиерно ја прикажала својата втора премиера во сезоната "Волци и овци" од Н. Островски, во режија на Димитар Костаров на 21 февруари 1950 година. Сценографијата беше од Тома Владимирски, а во пиесата настапија: Илија Милчин, Јордан Георгиевски, Благоја Црвенковски, Трајко Чоревски, Мирко Стефановски, Драгана Крстевска, Тома Кировски, Ратко Гавриловиќ, Лазар Арсовски, Тома Видов, Борис Стефановски, Марија Бошкова, Петре Прличко, Крум Стојанов, Добрила Пуцкова, Стојка Цекова, Тодор Николовски и Илија Цувалековски. Костимите, според скиците на В. Поповиќ - Цицо, ги изработија Крум Деспотовски и Марица Зафировска.

Кумановскиот народен театар, што беше формиран во 1946 година, во минатата година ги прикажа претставите "Кир Јања" од Ј.С. Поповиќ и "Ден за одмор" од В. Катаев, а ги обнови и пиесите "Чорбаџи Теодос" од В. Иљоски, "Сомнително лице" од Б. Пушиќ, "Платон Кречет" од А. Корнејчук и "Од мракот" од Мирослав Фламан. Со своите претстави театарот гостуваше во Врање и Лесковац, а од Сојузната влада доби награда во износ од 10.000 динари. Со пиесата "Една вечер" од Коле Чашуле театарот, исто така, гостуваше во Свети Николе и неколку селски задруги. Во текот на оваа сезона, театарот ги прикажа уште "Покојник" и "Прст пред носот".

КУД на младината од Струга "Братство" во селото Вевчани ја прикажало пиесата "Честитам" од К. Трифковиќ, а во Неготино ја прикажа пиесата "Итра лисица среде станица" од Петре Прличко. Оваа пиеса ја прикажаа и во стопанствата "Црвени брегови" и "Дубрава"

Во критиката за најновата премиера на драмата на МИТ се поздравува поставувањето на "Волци и овци" како успешно објаснување на опусот на Островски (три негови текста за последните две години "На секој мадрец може да му се случи" и "Доходно место") и како успех на режијата и на артистите. Понатаму, во опширната критика, се наведува дека "режијата на сцената даде "извадок" од една измината стварност" и се забележува дека тоа било направено "доста механицистички" така што се добива впечаток "дека животот на сцената е само отисок од животот, а не самиот живот". Во претставата има "уметничка неубедливост" на поодделни места, механички развиток на настаните и психолошки недоволно мотивирани постапки на некои личности". Се префрлува на режијата дека недоволно беше осветлена првата сцена во првиот чин; дека не се знаеше што влегува и излегува Стропилин; дека не е расветлен значајниот однос меѓу Мурзовецка и Чугунов. Тие необјаснети односи и ситуации "доведуваат до впечаток на незавршеност на претставата во целина".

"Од сето тоа се гледа дека режијата не направила доволно да ги даде ликовите, нивните постапки, ситуациите, итн. во нивната полна општествено-економска условеност, не ги осветлила длабоките економско-општествени фактори што го движат животот во пиесата, а од друга страна, што одејќи по таа линија, не нашла секогаш оправдување за постапките на личностите (а за некои ликови дури и оправдување за нивното сценско постојање).

Поради тоа, пиесата и делува на поодделни места како фотографија, а не како уметничко платно, уметнички сценски одраз на дадената стварност". Затоа критичарот забележува дека текстот не се слушал "ниту на првиот балкон, но и пиесата губеше од својата сила". Се бара "извесно ослободување од шематството во творечкиот процес, творечко придување кон реалистичкото сценско остварување, поголема смелост и позитивно новаторство во потфатот".

Марија Бошкова "прави забележителен напор за совладување на својата улога", "со поинтензивно користење на внатрешните изражајни средства, мимиката и соодветната гестикулација, ослободувајќи се од онаа повремена телесна ритмика, што открива дека зад шминката на старица се наоѓа лице на млада жена". Петре Прличко "тешко се ослободува од склоноста за постигнување на ефтини ефекти". "Претераната гестикулација, извлечувањето смев со проблематични средства, невозможните гласовни модулации што делуваат невкусно и непристојно, претставуваат таков баласт што не само да го осеќчуваат ликот на Аполон, но често пречат за правилно изразување и на останатите улоги, на дури и целата дадена сценска ситуација". На крајот критичарот пишува дека Прличко ако се ослободи од тој манир "би дал такво објаснување на Аполон, што би се наметувало". "Крум

Стојанов ја игра улогата на Аполон во алтернација со П. Прличко". "Дотолку е подобар, поприроден, повистинит, што значи и повпечатлив, доколку ги нема овие слабости на Прличко" а неговата интерпретација на Мурзовец ни говори за неговите способности за една животно верна, реалистичка глума". Добрила Пуцкова "е недоволно продлабочена и нерељефна, целосно неоформена, без изразита индивидуалност и подлабоки преживувања" и понатаму "премавнувањето на извесна наивност во толкувањето и поголема инвентивност и проширување на кругот на изражајни средства претставуваат неопходност за поуспешно објаснување на улогата на Пуцкова". Илија Милчин "интелегентно ја има дадено улогата на Чугунов, онака како ја замислил Островски. Од движењата и гласот, особено од гестот на Милчин и играта на неговото лице, проличува вистинскиот карактер на молбописецот Чугунов. И што е најважно во објаснувањето на Милчин ја нема онаа лигава вулгарност, банализирање, извештаченост, што многу лесно може да се поткрадне при толкувањето на една препредена, лукава и во исто време ограничена душа и ум со сета своја безгранична подлост и ограничени потреби како што е Чугунов". Понатаму, откако ја истакнува "несомнената" актерска дарба на Милчин, критичарот пишува. "Колку е убедлив и колку говори за смислено користење и на најнезабележителните изражајни средства самиот гест на отфрлање на полите од фракот кога седнува. Само на едно место тоа не го прави, и тоа токму тогаш кога се раскриваат неговите махинации од страна на Баркутов што говори дека тоа не е случајност и што е одличен надворешен израз и илустрација на неговата моменталната психолошка состојба. Тој, и многу други конкретни примери од играта на Милчин, го подвлечуваат значењето на деталот во целосното прикажување на една личност на сцената". Добрила Чабрик е "доста успешна" ако се отфрли забрзаниот предо во вториот чин и нејзината "малку нервозна игра" таа "влегла во суштината на својата улога". Нејзината дублерка Цветанка Јакимовска "недоволно сигурно се снаоѓа во својата улога, нати од извесна крутост и спикерски манир во изговорот, а особено кога се работи за поголеми текстови". Цувалековски Илија е "сигурен на сцената". Тодор Николовски ја "разбрал добро психологијата на убеденот ерген". Тој е "природен" и неприсилен дури и тогаш кога доаѓа и во невозможни сложени и смешни ситуации. Смевот што го предизвикува неговата природна и реалистичка игра е здрав смев", а неговата улога е "впечатлива, присна, човечки топла и тешко се заборава". Улогата на Стојка Цекова "е непотполна, недовршена, дури на пооделни места погрешно разбрана". Успешно ги исполниле улогите С. Тасевски, Б. Црвенковски, Т. Чоревски, М. Стефановски, Т. Кировски, Д. Крстевски, Р. Гавриловиќ, Л. Арсовски, Т. Видов, Б. Стефановски. "Сите тие со колективен напор придонесоа за поуспешно сценско остварување на пиесата". "Декорот е импресивен, а се забележува и добрата изработка на костимите".[10]

Министерството за наука и култура во своите простории одржа состанок со директорите на областните и градските театри како и со началниците за култура и уметност при градските и областните народни одбори на 11 март 1950 година. На дневен ред беа прашањата во врска со општи правци во развитокот на нашите театри. Уводен реферат поднесе Љубица Левкова, началник на Одделението за култура и уметност при Министерството. Потоа, како втора точка, се водеше плодна дискусија по рефератот, а на крајот беа донесени заклучоци. На состанокот присуствуваа началниците на Штип, Скопје како и Петар Андонов началник од Куманово и Пенчо Чушков од Битола, потоа Рампо Конески - директор на театарот на Прилеп, Александар Протугеров - директор на Штипскиот театар, Никола Христов - директор на Охридскиот театар, Борис Бегинов - директор на Титовелешкиот театар, Александар Тасевски - директор на Кумановскиот театар, Киро Кујунџиев - секретар на Струмичкиот театар, Абдуш Хусеин - директор на Малцинскиот театар, Лазар Балабанов - директор на Градскиот куклен театар, Александар Тасевски - директор на Битолскиот театар, Перо Коробар - управител на МИТ и Петре Јакимовски - генерален секретар на МИТ.

Уводничарот говореше за положбата на театрите, за репертоарот, за "идејноста на претставите", кадровата политика, техничката опрема на претставите и сл. Петре Јакимовски реферираше за одржаниот состанок во Белград на кој се говореше за лошата репертоарска политика, односно дека се игра

МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР
СКОПЈЕ

Сезона 1949-50 — Четврток, 30 март 1950 — Претстава 146

12 пат

ОТКУПЕНА ЗА МСС

ВОЛЦИ И ОВЦИ

Комедија во 5 чинови
од Александар Н. Островски

Режисер
Димитар К'остаров

Сценограф
Тома Владимирски

ЛИЦА

Меропа Давидовна Мурзавецка	Марија Бошкова
Аполон Викторович Мурзавецки	Петре Прличко
Глафира Алексеевна	Добрила Чабрик
Евлампија Николаевна Купавина	Добрила Пуцковска
Анфуса Тихоновна	Стојка Цекова
Михаил Борисович Љњев	Тодор Николовски
Василиј Ивановиќ Беркутов	Илија Цувалековски
Вукол Наумович Чугунов	Илија Милчин
Клавдиј Горецки	Јордан Георгиевски
Павлин Савелич	Трајко Чоровски
Влас	Мирко Стефановски
Корнилиј	Драган Крстевски
Лакј	Тома Кировски
Стропилин	Ратко Гавриловиќ
Бојаџија	Лазар Арсовски
Столар	Тома Видев
Селанец, селски намесник	Борис Стефановски
Прв селанец	Тома Кировски
Втор селанец	Божидар Софрониевски
Прв занаетчија	Драган Костовски
Втор занаетчија	Методи Зенделски
Прва христинца	Иванка Зенделска
Втора христинца	Роксанд. Стевкова

Осветлител
Аспарух Димковски
Театар - мајстор
Трајан Димковски
Конструктивни изработки
Борис Сидовски

Художници исполнители
Коста Јовановски
Ангеле Ивановски
Инспицинент
Кирил Анчевски
Кашпирер
Наско Ангелковски

Костимите по скици на
В. Поповиќ - Цицо
Изработка на костимите
Крум Деспотовски
Марица Зафировска

Почеток на претставата точно во 19 часот. Билетите за публика к'е се продаваат на касата на театарот од 16-19 часот. Цена од 10 до 45 дин. за драмата и од 15 до 55 дин. за оперa.

Деца до 7 години нема да се пуштаат во театарот.

Петок, 31-III- „БОЕМИ"

8210-III-50

многу советски пиеси; дека е неопходно на театрите да им се даде повеќе слобода во изборот на репертоарот; дека е неопходно во работата на уметничките совети да се вклучуваат театарските критичари; дека при изборот на пиеси треба да се води поголема сметка за изведувачите, техничките и уметничките можности на колективите; дека треба поголемо мотивирање на писателите за да можат театрите повеќе национални пиеси да поставуваат на сцена; дека треба да се отвараат театри на малцинствата; дека не се води соодветна грижа за финансиската положба на театрите; дека треба да се издава централно театарско списание; дека треба да се проучат можностите за основање на заеднички работилници по републиките; дека треба да се реализираат сопствени приходи, односно дека треба во голема мерка да се самофинансираат ити. Претставникот на Битолскиот театар го изнесе како проблем прашањето околу преведувањето на текстови, потоа дека театарот нема режисери; дека пиесите ги режирале 2-3 артисти. Тој побара од МИТ да организира гостување на режисери и актери од Скопје. Според него "работата околу стручно-идејното и политичкото издигање на персоналот е слаба", а зградата во која работат дека не одговара за потребите на театарот, ако не се прошири, а за што се потребни 600.000 динари кои средства ги немаат. Тој натаму истакна дека дилетантските групи малку се помагаат, дека прашањето на кадарот е проблематично со оглед на постоење на нездрави морални појави, што го рушат угледот на артистот и ги одбиваат младите таленти од театарот. Тој смета дека писателите не се заинтересирани и "не водат строга сметка за идејната вредност на пиесите". Затоа, истакна тој театарот се служи со итрини, дури и со "кражби" за да дојде до драмски текстови. Театарот има уметнички совет од своето формирање, но театарските знаења на неговите членови се минимални. Затоа се согласи во уметничките совети да влезат и културно-политички работници од градот. Локалните театарски критичари, преку своите критики, не се во можност да им помогнат, а МИТ не се одзива на бараньето да помогне со испраќање на режисери и актери. Старите артисти "носејќи го во себе баластот на бившите театри внесувале смут меѓу персоналот, преку појавите на неактуелност, пијанчење, криминалитет, бунтовност" која положба, според неговите зборови донекаде беше подобрена. Иако се расишуваа конкурси за актери секоја година, на нив се јавуваа "неталентирани, кои бараат било каква работа". Во својата дискусија, натаму тој изнесе дека буџетот е многу мал и дека со него едвај можат да се подготват две пиеси. Затоа беа принудени да се служат со "незаконски" средства на дури и со "кражби и проневери". Сцената им беше мала и на неа немаше каде да се смести декорот; работилници немаа така што декорот се правеше и сликаше дома, а бројот на седиштата во салонот беше намален со преградуваье на галеријата, што беше адаптирана во магазин, - истакна на крајот Александар Тасевски - директор на Битолскиот театар.

Директорот на Прилепскиот театар, во својата дискусија истакнува дека имаат 15 актери и 6 технички лица. Висината на платите им соодветствуваше на звањата, каде што работеа порано. Членовите на ансамблот, немаат никаква стручна спрема. Немаат режисер. Буџетот им беше многу мал и не им "позволува да се снабдуваат на слободниот пазар".

Никола Христов - директор на Охридскиот театар во својата дискусија истакна дека во театарот се вработени вкупно девет луѓе, кои истовремено се и артисти и работници. Им се нудеа и талентирани луѓе, но поради малиот буџет (вкупно 450.000 динари) тие не можеа да ги ангажираат. "ГНО покрај тоа што не им излегува во пресрет при набавка на некои материјали и не може да ја сфати големата улога што треба да ја одигра театарот како најживо и најблиско средство за културното издигнување на широките народни маси и колку сè се бара од артистот за да би можел да одговори на овие задачи, ја потценува работата на театралните трудбеници и мислејќи дека се тие "послободни" ги ангажира во низа акции на власта и фронтот - закочувајќи ја работата на самиот театар. За плата на персоналот не е предвидено за цела година туку само за шест месеци. Вината за тоа ја префрлуваат меѓу себе градскиот и обласниот народен одбор. Работата во театарот се одвива сеуште на дилетантска база".

Потоа говореше директорот на Штипскиот театар. Тој меѓу другото, истакна дека персоналот брои 13 луѓе кои се слабо обезбедени со станови и дрва за огрев. Луѓето не сакаа да дојдат во Штип заради "лошата" климатска и економска положба. Прва премиера на театарот беше "Парталковци", а втората "Ден за одмор". Подвлече дека планираат, во наредниот период, да ги прикажат "Народен пратеник" и "Покојник". Театарот нема реквизити, а гардеробата беше многу слаба. Во почетокот салонот служеше и како фискултурна сала, а сега во него работи само театарот. Недоразбирања има меѓу градскиот и обласниот народен одбор во врска со нивните компетенции во однос на театарот, а поради тоа трпеше работата.

Секретарот на Струмичкиот театар во својата дискусија истакна дека театарот брои 20 луѓе и дека публиката сака да гледа комедии. Инаку, секоја премиера се репризираше од 7-8 пати. Беше обновена "Бегалка" од В. Ильоски, ја подготвуваа пиесата на Петре Прличко за посета на задругите. Во план беа и подготовките на "Кралот на Бетајнова" на Џанкар и "Женидба" од Гоголь, а во чест на изборите, планирано беше прикажувањето на "Народен пратеник". Беспарицата го мачеше и Струмичкиот театар.

Директорот на Титовелешкиот театар истакна дека и неговиот театар го мачеа истите болки како и другите и дека персоналот брои 30 членови од кои 13 беа хонорарни. Хонорарните ги исплатуваа исто како за поголеми така и за помали роли, па затоа предложи Министерството да изработи некаков правилник за нивното наградуваье. И во овој театар, артистите ги вршеа и техничките работи, "а уметничкиот совет го заменува управата на театарот". МИТ им помогна та-

ка што П. Прличко им ја постави "Нажалената фамилија". Театарот беше финансиран од ГП Одбор до 31 декември 1949 година, а од 1 јануари 1950 година доби свој одделен буџет. Колективот беше составен од занаетчии кои играа на сцената со сопствена гардероба.

Директорот на Кумановскиот театар во својата дискусија истакна дека иако театарот беше основан уште 1945 година, тој нема реквизити (мислеше на декор и мебел) и гардероба. Во театарот беа 10 постојано вработени и 7 хонорарни лица. Немаа режисер. Редовно се прикажуваа претстави, што беа масовно посетени, но во зимско време посетата беше послаба "бидејќи салонот беше многу студен". Претстави беа прикажувани во неделите за учениците, војниците и за граѓанството по две седмично. Сцената беше мала и тесна и не одговараше за потребите на театарот. Го наведе примерот со претстава за "Вода од планина" што беше повлечена од репертоарот затоа што српскиот театар ги зеде позајмените костими.

Директорот на куклениот театар како најакутен проблем го истакна немањето на постојан персонал. Повеќето учесници беа членови на МНТ и заради нивната ангажираност многу претстави се одлагани. Одобрените пари за хонорари за целата година беа искористени во тек на два месеца, така што артистите побаруваат уште 200.000 динари, што не можеа да ги исплатат бидејќи буџетот беше исцрпен. Тие со материјали се снабдуваа од МНТ. Детските писатели не беа заинтересирани да пишуваат пиеси. Единствено Петре Прличко драматизира пиеси, што се играат. Сцената беше несоодветна, а салонот неакустичен.

Абдуш Хусеин, директор на Малцинскиот театар извести дека турската "група е собрана" и дека ќе започне со работа, а албанската допрва "ќе се собира". Според него зградата фушерски се уредуваше, сцената беше погрешно поставена па затоа требаше да се урива.

Ристо Крле говореше за важноста на уметничкиот архив, дека театрите не се мотивирани да се борат за поголеми приходи. Тој во својата дискусија побара од театрите да известуваат за своите премиери, за да може да "испрати некој млад критичар со еден од режисерите на МНТ кој со помош на режисерот ќе напише критика за гледаните претстави".

На крајот од состанокот Митко Зафировски, помошник министер "со оглед на дискусијата која се разви по рефератот" ги прочита следните заклучоци:

1. Нашите театри се професионални и како такви треба наполно да живеат. Пред градските и областите народни одбори треба да се постават како такви и да се борат за полна самосталност.

2. Име и авторитет еден театар ќе спечали само со својата работа, а никако преку предавања.

3. Досегашната репертоарска политика е кампањска и се одело по вкусот на публиката. Сега треба публиката да се навикнува на сериозни пиеси.

4. Театрите треба да поставуваат разни дела и да не се повторуваат со пиесите, како би биле поинтересни кога си гостуваат.

5. Градските театри треба да гостуваат и по околијата, задругите и градилиштата.

6. Секој театар да достави план за гостување како рамномерно би се расподелиле местата.

7. За да би се направил подобар одбор на луѓе кои ќе влезат во уметнички совет, предлозите преку областа да се препраќаат до ова Министерство.

8. Секој театар да формира библиотека на драмски дела.

9. Специјално внимание да се обрне на книжевниот јазик од сцената да не се слушаат дијалекти.

10. Кадровото прашање ќе го решиме ако театарот си спечали авторитет преку работа и тогаш ќе се пронајде патот за привлекување на луѓето.

11. Ќе се организира курс за режисери, а истовремено ќе се испраќаат режисерите на пракса во МНТ.

12. Преку младинската организација ќе се одржат разговори за гледаните претстави и од поистакнатите млади луѓе да се пополни кадарот.

13. Буџетите се мали. За сезоната 1950/51 буџетите да се испратат до ова Министерство за да уригираме до обласните одбори, а за Охридскиот театар уште во оваа година да се наголеми буџетот.

14. Во МНТ ќе се организира републиканска работилница за изработка на декор, гардероба, перики, а за потреба на провинциските театри.

15. Театрите да се борат да создадат фундус на декор и гардероба.

16. За сега да се адаптираат сцените на Битолскиот и Кумановскиот театар, а Битолскиот да добие и помошни простории.

17. Преводите на пиесите да се испраќаат до ова Министерство за да се извршат јазични и стилски исправки.

18. За пренесување на искуствата помеѓу театрите да се воспостават контакти.

19. За идејно-политичкото издигање ова Министерство ќе изработи специјални програми и планови.[11]

Титовелешкиот театар ја отвори сезоната со премиерната изведба на "Чорбаџи Теодос" од В. Ильоски, во режија на Борис Бегинов. На режијата се префрла дека тргна "исклучиво по текстот на авторот, не барајќи длабоки социјални превирања" а беа истакнати и двата "основни конфликти меѓу Чорбаџи Теодос, кој е неограничен деспот и врши терор на сите домашни, полн со презир кон "ситните луѓе", додека син му Томче е "смртно заљубен во самарџиската ќерка Стојанка" и другиот конфликт меѓу "бездушниот чорбаџија - лихвар Теодос и ситниот бакал Арсо"."Сердаров како Чорбаџи Теодос постигна забележителен успех а требаше "да се ослободи од приличната укоченост" и кон образот да појде "со поголемо продлабочување оти со тие недостатоци се спушта нивото на претставата". Ангушев, како Арос "даде задоволителен образ", но и тој требаше да се ослободи од "некои едноообразни изражајни средства што му се копирани од стажистот на истата улога во Народниот театар Скопје". Екрем, во улогата на Томче ни предаде "срамежливоста и бесот кои таткото". Му се префрлу-

ва на режисерот и актерот зошто не беа посмели "во ослободувањето од текстот на писателот, со што би му се овозможило на артистот да даде побогат израз". Во улогите на Спиро и Стојанка актерите "правдиво делуваа" а актерката што ја играше Кева, жената на Чорбаџи Теодос е "многу карикирана и проникнувала во груб дилетантизам". За техничката опрема во критиката се вели дека беше добра, особено во костимите и маските. Таа советуваше да се посвети поголемо внимание на декоративното оформување. "Дирекцијата на театарот треба да најдат начин за подобрување на светлосните ефекти, што се неопходни на сцената".

Со оваа претстава, театарот "направил чекор напред" дирекцијата треба да ја "негува и одржува работната атмосфера што постои во овој театар и да обрне поголемо внимание на студиозноста во работата".[12]

Премиерата на "Боеми" од Ѓакомо Пучини, под диригенство на Ловро Матачиќ, а во режија на Владо Хабунек, беше одржана на 26 март 1950 година. Улогите во неа им беа доверени на П. Богданов - Кочко, Јован Стефановиќ - Курсула, Благој Петров - Караѓуле, Јордан Митровски, Јања Ханжек и Фанка Икономова.

Во Злетово, во текот на годината, требаше да се формира театар, како единаесети и прв театар на работен колектив во Републиката. Драмската секција броеше 70 члена, дотогаш имаше изведено некои пиеси од Пушиќ, Чехов и др. На обласната смотра во Штип, што се одржала во 1949 година, оваа секција го завзеде првото место. Театарската група планираше да ги подготви пиесите "Мостот преку океанот" од Јован Бошковски и "Второто пришествие" од Петре Прличко".

Во Скопје беше формиран Клуб на писателите и новинарите на Македонија, со цел да се овозможат "широки дискусии на кои ќе земат учество писателите, културните и уметничките дејци воопшто, како и нашите новинари", за "прашања од областа на уметничкото творештво". Прва ваква дискусија беше одржана на 3 април и на неа се говореше за претставата "Волци и овци" прикажана во МНТ. Покрај општите разговори водени за функцијата на театарот во општеството, за идејноста на творештвото и сл. во дискусијата беше истакнато дека овој театар има постигнато големи успеси и дека стои на "правилни идејни позиции", а во својата работа дека се раководел од "поставките на Станиславски", што не значеше дека отсуствуваа одредени слабости. Тие се состоеа од "недоволното искуство и младоста како на режијата, така и на артистичкиот кадар како и од степенот на личните способности". Беше заклучено дека вакви состаноци треба да се одржуваат и на други теми од уметноста, а не само од театарот.[13]

Охридскиот градски театар во 1948 имаше тројца, а во 1950 година деветмина професионално вработени. Дотогаш ги имаше прикажано пиесите: "Кир Јања" од Ј.С. Поповиќ, "Вода од планина" од Гоковиќ

Сцена од операта "Боеми"

и Плаовиќ и "Сомнително лице" од Б. Пушиќ. Театарот своите претстави ги прикажува во Струга, како и по селата и задругите на Охридска околија (во Белчишта; за градителите на Мавровo и др.). Својата прва сезона театарот ја започна со "Печалбари" од А. Панов, што досега ја прикажа 25 пати. Беше прикажана и пиесата "Ден за одмор" од В. Катаев. Во подготовки беше премиерата на "Измама" од М. Глишиќ. Театарот одлучи да прикажува претстави и преку летото главно за трудбениците кои ќе летуваат во Охрид. Со изградба на Охрид како туристички центар со голем број летувалишта и хотели, започна и изградбата на театарот, чија зграда ќе биде најмодерна во градот, а салонот ќе има 760 седишта.[14]

Во чест на одбележувањето на 5 годишнините од основањето на првата македонска Влада, Владата на НРМ награди голем број јавни, културни и научни работници. Голем број меѓу наградените беа театарски работници и тоа:

Драма:

1. Димитар Костаров, за режија на "Волци и овци" од Н. Островски, 50.000 динари.
2. Петре Прличко, за улогата на Положаев "Неспокојна старост", 30.000 динари.
3. Тодор Николовски, за улогата на Љињаев во "Волци и овци", 30.000 динари.
4. Марија Бошкова, за улогата на Муровецка во "Овци и волци", 25.000 динари.
5. Илија Милчин, за улогата Чугунов во пиесата "Волци и овци, 25.000 динари.
6. Илија Џувалековски, за улогата на Беркутов во "Волци и овци", 25.000 динари.
7. Крум Стојанов, за улогата Мурзовецки во "Волци и овци", 25.000 динари.
8. Добрила Пуцкова, за улогата на Коштана во "Коштана", 20.000 динари.
9. Добрила Чабриќ, за улогата на Глафира во "Волци и овци", 20.000 динари.
10. Трајко Чоревски, за улогата на Миша во

"Неспокојна старост", 15.000 динари.

11. Предраг Дишленковиќ, за режија на "Мост" од М. Божиќ, 15.000 динари.

12. Димче Стефановски, за режија на "Нажалена фамилија", 15.000 динари.

13. Ацо Стефановски, за улогата на Марко во шесата "Мост", 10.000 динари.

14. Георги Николовски, за режисерска работа во театарот во Куманово, 15.000 динари.

15. Стојче Боев, за работа на организирање на Струмичкиот театар, 15.000 динари.

16. Димитар Колсаков, за режисерска работа во Струмичкиот театар, 15.000 динари.

17. Борис Бегинов, за режија на "Чорбаџи Теодос" во Титов Велешкиот театар, 15.000 динари.

Опера:

18. Тодор Скаловски, за диригирање на "Пајачи, 40.000 динари.

19. Ловро Матачик, за диригирање на "Боеми", 50.000 динари.

20. Петре Богданов-Кочко, за улогата на Родолфо во операта "Боеми", 30.000 динари.

21. Јања Јанжек, за Мими во операта "Боеми", 30.000 динари.

22. Томе Грнчаров, за улогата на Белмонт во "Грабнување од сарајот", 25.000 динари.

23. Данка Фирфова, за улогата на Тоска во операта "Тоска", 25.000 динари.

24. Зинка Митровска, за Виолета во "Травијата", 25.000 динари.

25. Јован Курсула, за Марсел во операта "Боеми", 25.000 динари.

26. Ана Лиша, за Орфеј во "Орфеј" од Глук, 25.000 динари.

27. Данчо Митровски, за Колин во "Боеми", 20.000 динари.

Балет:

28. Георги Македонски, за поставување на "Бахчисарајски фонтан", 30.000 динари.

29. Патка Пејушлиска, за Марија во "Бахчисарајски фонтан", 20.000 динари.

30. Анализе Асман, за улогата на Зарема во "Бахчисарајски фонтан", 20.000 динари.

31. Василије Поповиќ-Џицо и Тома Владимирски, за изработка на сценографии, 50.000 динари.

Награди добија уште 28 научни работници, 58 културни работници, 82 работника и стручњаци од сферата на производството и 23 задругари и претседатели на задруги.[15]

Се ближеше петгодишниот роденден на МНТ. Но, тој не беше одбележан на 3 април, туку нешто подоцна, односно прославата траеше од 29 април до 7 мај. По тој повод во весниците има написи и искажувања на учесниците во создавањето на театарот: "Како ќе звучи македонскиот јазик на сцената?"; "Како ќе се влее силината на Шекспир, смеата на Молиер во еден збор што ни е наш, што ни е најмил, туку што порано немал достап во театарот". Тоа беа прашањата што се поставуваа пред креваљето на завесата во МНТ.

"Театарот забележа за изминатите 5 години ред значителни уметнички достигнувања. Секое од нив значеше нов придонес во развитокот на нашиот јазик. Во тој поглед неизмерна е заслугата на колективот на театарот што тој извојува победа на нашиот народен јазик на едно важно поле како што е сценската уметност"- се сеќава Блаже Конески во написот објавен во Нова Македонија под наслов "Театарот и македонскиот јазик".

Во написот на Ристо Лазевски се објаснува создавањето на културно-просветната група "Кочо Рацин", создадена на 15 август 1944 година во полите на Караорман. Во почетокот таа имаше хор, музички состав и рецитаторска група која се разви во драмска. Првата претстава оваа група ја прикажа во селото Брежани - охридско, со едночинките "Петтоименииот Горе" и "Хитлер во агонија". Претставите беа прикажувани по бригадите и на ослободената територија со репертоар на шесите "И ние сме деца" (оперетка), "Петтоименииот Горе", "Хитлер во агонија", "Со крв - во слобода", "Мудрецот" и други.

Со доаѓањето на трупата "Кочо Рацин" во с. Горно Врановци, Велешко, таа се зголеми со нови сили т.е. во неа пристапија Мирко Стефановски, Крум Стојанов, Илија Милчин, Петре Прличко и други, што со своето присуство сиомогнаа уште повеќе да нарасне квалитетот на трупата "Кочо Рацин". Вака дополнета трупата, во ослободена Битола, со успех можеше да го прикаже репертоарот и да остави впечаток меѓу населението за идниот путеж на нашата театарска култура.

Со ослободувањето на главниот град на Македонија поголемиот дел на трупата "Кочо Рацин" останува во Скопје. Од тој дел беше формиран денешниот МНТ. Вториот дел под раководство на Ристо Лазовски, замина во Битола, со цел таму да формира Народен театар. Така, овие групи на трупата "Кочо Рацин" израснаа во "денешниот МНТ во Скопје и денешниот Областен народен театар во Битола".[16]

По повод прославата на петгодишнината на МНТ, пишуваа сите весници и списанија. Во прилозите беа сумирани резултатите и одбележани напорите на колективот на управата на МНТ.

"Пет години работа на една културна установа како што е театарот, е релативно краток период, но досегашните постигнувања во условите на нашата социјалистичка стварност претставуваат обилен материјал за студија на нашите театрални критичци и идни театролози. Да се постигнат такви резултати беа неопходни: единство на волјата и мислата на целиот колектив, беше потребна тешка и напорна борба, беше нужна помошта на нашата Партија под чија грижа театарот се наоѓа во своите први дни" - пишуваше Мирко Стефановски во весникот "Единство". На 3 април 1945 година, пред нашата публика се дигна завесата откривајќи ги резултатите на колек-

тивот во работата на едно посложено драмско дело. Атмосферата од двете страни на рампата беше свечена и возбудлива. Сите беа свесни дека се сведетели на раѓањето на првиот македонски народен театар. Беше изведена пиесата "Платон Кречет" од А. Корнејчук.

Крајот на пиесата стана победна манифестација. Народот го поздравуваше својот театар, поздравуваше уште една победа извојувана под раководството на својата Партија. Македонскиот народен театар започна со работа .... Од групата артисти при Главниот штаб на НОВ и ПОЈ за Македонија израсна театар што навистина е гордост на нашиот народен театар што изигра огромна улога во подигањето на културата на нашите трудбеници во спроведувањето на нашата културна револуција.[17]

Како основна задача што театарот ја постави пред себе беше: "Уметноста да му служи на народот и уште во првата година од своето постоење театарот направи три обиколки низ Македонија. Во почетокот на 1945 година, пред изборите на Народните одбори, театарот замина во внатрешноста поделен на две групи со пиеската "Гладна кокошка просо сонува" од Блаже Конески".

Театарот ги посети поголемите места во Македонија со претставите "Платон Кречет", "Народен пратеник" и "Татков дом" во пролетта 1945 година, истакнуваше М. Стефановски во споменатиот весник. Оваа турнеа одигра голема улога "во популаризирање на театарската уметност", "во секој град беше празник", "родната македонска реч ги галеше душите на со векови поробуваниот македонски народ", "даде основ за формирање на низа театарски групи кои подоцна прераснаа во градски и областни театри", напиша истиот автор.

Театарот, по повод изборите на Уставотворната скупштина, замина на нова турнеа со пиесите "Сомнително лице" и "Власт" од Б. Пушиќ, во есента 1945 година.[18]

Во сите написи се парафразира мислата дека без национален репертоар нема национален театар. Но, вистинскиот одговор на прашањето: Зошто досега во тек на пет години (ако се изземат "Чорбаџи Теодос", "Бегалка", "Печалбари" како и пиесата "За родниот кат" која не доживеа празведба), националната драма не доби право на граѓанство. "Македонската национална драма би требала да биде основата на нашата репертоарска политика, но таа не е доволно застапена поради немање, поголем избор на творби. Поголемиот број од македонските пиеси, осем пиесата "Задруга" се повеќе лични, отколку со социјални мотиви, лишени од идејност и животна стварност. Пред нашите писатели и театарот се поставува сериозна задача за создавање на нови национални драми во кои ќе се изнесе нашето херојско минато во борбата за слобода, како и силата, убавината на нашиот нов човек, градител на социјализмот".[19]

Во МНТ беше одржана свечена академија по повод петгодишнината од основањето на театарот на 29 април 1950 година. Реферат "Пет години на МНТ" поднесе управителот на театарот Перо Коробар.

Покрај рефератот беа изведени неколку музички точки, рецитации итн. како и неколку македонски народни песни. Потоа управата на МНТ приреди прием во салонот на Домот на ЈНА.

Програмата на јубилејот траеше девет дни според следниот редослед: 29 април - Свечена академија; 30 април - премиерна изведба на пиесата "Задруга" од Коле Чашуле; 1 мај - "Бахчисарајски фонтан" балет во 4 чина од Б. Асафиев со почеток во 20 часот на плоштадот Маршал Тито; 2 мај - "Волци и овци" од А.Н. Островски; 3 мај - "Боеми" музичка драма од Г. Пучини; 4 мај - "Неспокојна старост" од Л. Рахманов; 5 мај - "Травијата" од Верди; 6 мај - "Коштана" од Б. Станковиќ и 7 мај - "Госка" од Пучини.

Управителот на МНТ Перо Коробар на свечената седница, меѓу другото, истакна "Нашиот театар уште во самиот почеток требаше да решава сложени прашања во својата репертоарска политика. Артистичко-режисерскиот состав го немаше нужното театарско образование и опит и затоа ја постави и ја водеше својата работа така што репетициите при приготвувањето на пиесите да бидат во исто време и часови за овладување на уметничко-стручното образование. Се организираа и помошни стручни, општообразователни и идејно-полититички курсови, што ги посетуваше целиот театарски состав. Благодарејќи на сериозниот однос кон работата, трудовата дисциплина и принципот на ансамблова игра, (колективот пред личноста и личноста пред колективот) можеше брзо да се излезе од грубиот дилетантизам."[20]

Во текот на петте години, Драмата ги прикажа следните пиеси:

1. Пет пиеси од македонски автори: "Чорбаџи Теодос" и "Бегалка" од В. Иљоски, "Печалбари" од Антон Панов, "Родниот кат" од Венко Марковски и "Задруга" од Коле Чашуле.

2. Шест пиеси од југословенски автори: "Сомнително лице", "Власт" и "Покојник" од Б. Пушиќ, "Кралот на Бетајнова" од И. Џанкар и "Коштана" од Б. Станковиќ.

3. Две пиеси од западноевропски класици "Тартиф" од Молиер и "Како што милувате" од Шекспир.

4. Четири пиеси од руски класици: "На секој мадрец може да му се случи", "Доходно место" и "Волци и овци" од Островски и "Женидба" од Гоголь.

5. Девет пиеси од советски автори: "Платон Кречет" и "Мисијата на Мистер Перкинс во земјата на болшевиците" од Корнејчук, "Татков дом" од Катаев, "Младоста на татковците" од Горбатов, "Негде во Москва" од Мас и Червински, "Руско прашање" од Симонов, "Прикаска за правдата" од Алигер, "За тие на море" од Ловрењов и "Неспокојна старост" од Рахманов. Според тоа беа прикажани вкупно 26 пиеси од кои половината беа од руски и советски автори. Македонската драма беше застапена со две празведби, но и двете не дочекаа реприза.

Понатаму, Перо Коробар, во своето излагање констатира дека се постигнати "значителни успеси на оформувањето на нашиот литературен јазик. Тој стана еден од центрите каде се одгледува правилниот

и чист јазик". И проблемот на театарската критика беше тема на овој реферат. "Нашата критика е млада, како што е млад и нашиот театар и другите културни установи и затоа таа ги носеше сите елементи на таа младост. Критиката излегува од премиера до премиера, како рецензија, а никако не придува студиозно кон проблемите со кои театарот треба да се справи. Но и покрај таа своја слабост критиката има направено напредок и му помагаше на театарот во неговиот развоен пат". Перо Коробар, исто така, изнесе дека Драмата во текот на петте години прикажа 583 претстави со 248.822 посетители, а операта 137 претстави со 78.364 посетители или обете заедно 720 претстави со 327.244 посетители.[21]

Во време на празнувањето на значајниот петгодишен јубилеј, управата на театарот ја сочинуваат: управител - Перо Коробар, директор на Драма - Димитар Костаров, директор на Опера - Тодор Скаловски, помошник управител - Ристо Лазески, главен секретар - Петре Јакимовски, технички директор - Димитар Христов, а персонален референт - Димче Николовски. Драмата ја сочинуваа освен споменатиот директор - Димитар Костаров, уште и секретар на Драмата - Иванка Матева, драматург - Илија Милчин, режисери: Димитар Костаров, Илија Милчин и Петре Прличко; сценографи - Тома Владимирски, Василије Поповиќ-Цицо и Бранко Костовски (помошник сценограф); артистки: Марија Бошкова, Иванка Зенделска, Цветанка Јакимовска, Деса Прличкова, Добрила Пукцовска, Роксанда Стефкова, Стојка Цекова, Добрила Чабриќ и Оливера Филипова; артисти: Лазар Арсовски, Тома Видов, Ратко Гавриловиќ, Јордан Георгиевски, Методи Зенделски, Тома Киров, Драган Костовски, Драган Кретевски, Илија Милчин, Тодор Николовски, Петре Прличко, Божидар Софрониевски, Борис Стефановски, Мирко Стефановски, Крум Стојанов, Славчо Тасевски, Кирил Ќортошев, Благој Црвенков, Трајко Чоревски и Илија Цувалековски; инспициент - Кирил Анчевски.

ОПЕРА:

Директор на операта - Тодор Скаловски, помошник директор - Стојан Кретевски, помошник секретар - Страхил Георгиевски, помошник секретар на балетот - Павлина Сиоп, диригенти: Тодор Скаловски и Ловро Матачиќ, а како гости Трајко Прокопиев и Кирил Спировски, хормајстор - Велимир Путник, корепетитори - Ладислав Палфи и Јуриј Тростјански, суфлер - Крум Арсов, инспициенти - Васил Атанасов и Трајко Шуплев, музички архивар - Благоја Таневски, Помошник музички архивар: Антон Серафимов.

Солисти на операта:

Вера Апостолова, Павлина Апостолова, Василка Бицова, Петре Богданов - Кочко, Томчо Гричаров, Фанка Икономова, Ерна Кржетова, Ана Лиша, Зина Митровска, Јордан Митровски, Благоја Петров, Стефан Русјаков, Артур Сурмејан, Евгенија Симова, Јован Стефановиќ-Курсула, Васил Ќортошев, Данка Фирфова, Јосип Фишер, Јања Ханжек, Павле Холотков, Коста Шуваковиќ.

Членови на хорот на операта:

Божидарка Аритонова, Крум Антов, Павлина Алексова, Бошко Боцевски, Коста Бандевски, Ленче Божинова, Илија Василев, Лили Варадинова, Тома Велковски, Десанка Георгиева, Димче Георгиевски, Коста Георгиевски, Страхил Георгиевски, Олга Гигова, Викторија Димитрова, Стефан Демиров, Нада Дивлева, Панче Димитровски, Стефан Дабев, Божица Гулија, Јанко Зембра, Александар Ивановски, Методија Илиевски, Нада Илиева, Јулка Јовчевска, Васил Јаневски, Ѓоко Јовановиќ, Серафим Јаневски, Симо Јаневски, Себастијан Лекај, Нада Луциќ, Александар Миловановски, Грозданка Митрова, Драгица Миловановиќ, Милош Петков, Спиро Петков, Фанка Петкова, Илија Ризник, Наталија Рогова, Владо Стојанов, Вјачеслав Суходолски, Димитар Софијанов, Елена Симонова, Марика Ставрева, Роза Сотировска, Марија Спасовска, Олга Стојчева, Славка Трајанова, Марија Христова, Михо Христовски, Петар Христовски, Соња Шунтева, Александар Шулевски.

БАЛЕТ

Шеф на балетот: Георги Македонски;

Солисти: Анелизе Асман и Георги Македонски;

Членови на балетот: Вера Божинова (хон.), Ѓорѓе Бранковиќ, Александар Гочков, Вида Живковиќ, Љубинка Јањик (хон.), Магдалена Јанева, Вера Кариќ, Злата Лучкова, Константин Лашков, Вера Меньковиќ, Олга Милосавлевска (хон.), Петар Миљковиќ, Светлана Мавровска (хон.), Ерна Пивковска (хон), Елица Поповска (хон.), Косара Патриогиќ, Нада Пенушлиевска, Нада Паковска (хон.), Петар Перковски (хон.), Борис Петков, Драган Савиќ, Живоин Сувачаревиќ, Јованка Стаменковиќ, Љубомир Спасовски, Тома Саздовски (хон.), Тихомир Титизов (хон.), Цветанка Крајчева (хон.).

ОРКЕСТАР

Концерт-мајстор: Лука Ритер;

Заменик концерт мајстор: Марчело Бенедето;

1 виолина: Дидер Али, Џино Гови, Херман Грегор, Ѓоко Николовски, Лука Ритер, Славко Костовски, Марчело Бенедето, Миодраг Миленковиќ, Саќа Рециќ, Адис Садиковиќ.

2 виолина: Еторе Балестри, Франц Баљоли, Курто Зенковиќ, Тодор Јарчев, Марија Лаштовка, Драгица Марчело, Владо Павловиќ, Младен Стојановиќ;

Виола: Бруно Бем, Јован Влахов, Алберто Мускатели, Габрил Каска, Божидар Хорна;

Чела: Енцо Барили, Ѓорѓе Бариола, Стеван Кралевски, Олга Органциева;

Бас: Александар Шалевски, Кирил Илиевски (хон.), Светозар Марковиќ, Добривое Тошиќ;

Флејти: Трајко Антовски, Јосиф Сиоп, Петар Симоновски;

Обоа: Пиетро Габуро, Франческо Пецела - енглиш хорна

Кларинети: Гуерино Цбарали, Глигор Смокварски;

Бас-кларинет: Кирил Димитриевиќ;

Фаготи: Славко Кривец, Анселмо Пелусо;

Хорни: Кирил Арсовски (хон), Јосиф Видец, Тодор Календаров, Спиро Пиргоновски (хон.);

Труби: Боро Вукичевиќ, Цулијано Магри, Ѓуро Тетман;

Тромбони: Ѓоко Поповиќ, Драги Стојменовски, Ристо Савиќ;

Туба: Мичо Костовски;

Тимпан: Киро Андоновски;

Шлагвертисти: Трајко Кондев, Благоја Таневски;

АДМИНИСТРАЦИЈА:

Пом. административни манипуланти: Марица Кимова, Рада Петрова;

Писар 1 класа: Раде Радески;

Комерцијалисти: Гого Крстевски (шеф на економатот), Сотир Аневски, Малчо Десовски, Борис Трајковски;

Дактилографи: Вукица Антиќ (3 класа), Страхил Николовски (2 класа), Александар Тихонов (1 класа);

Сметководство: Душко Арсовски (касиер), Бранко Зафировски (билетопродавач), Јован Мазиев, Павлина Матеева (шеф);

Библиотекар: Софија Лазеска;

Медицински хигиеничар: Златка Мандалиду;

Пом. финансиски манипулант: Павлина Чочева;

Телефонисти: Тодор Петровски, Анте Трајковски;

Пом. службеници: Јордан Божиновски, Трајче Георгиевски, Драган Димитровски, Бецет Мустафа, Цветко Петровски, Апостол Станковиќ.

Технички отсек:

Директор: Димитар Христов;

Дрводелци: Борис Сидовски (раководител), Миле Алексиевски, Стојан Јакимовски, Трајан Неделковски, Ангеле Крстевски, Тодор Спасовски, Борис Тодоровски.

Машки кројачи: Крум Деспотовски (раководител), Владо Илиевски, Петар Крстевски, Цветан Смилевски, Милан Христовски;

Женски кројачи: Марица Зафирова (пом. раководител), Магдалена Георгиева, Зора Илиева (ученичка), Марица Илиева, Магда Павловска, Фатима Саид (шивачка на декор)

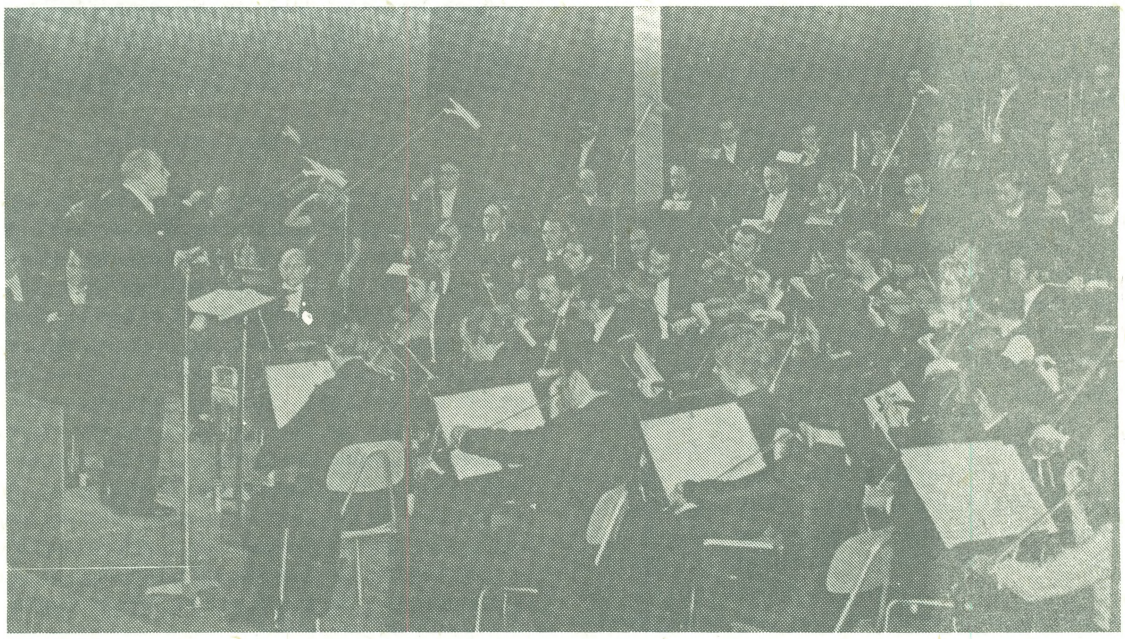
Перикери - фризери: Кирил Петковски (раководител), Светка Андреева, Вера Деспотовска, Иванка Лазоска (пом. раководител), Марица Стефановска, Милорад Томиќ.;

Тапетар: Цветко Аврамовски;

Реквизитори: Китан Алексовски (раководител), Софронија Георгиева (пом. раководител), Стојан Дивоски, Миле Михајловски, Гладстон Павловски, Иван Стефановски, Димитар Таневски, Божин Тасевски;

Гардеробери: Кирил Стојанов (раководител), Марија Алексовска, Пано Гавровски, Борис Ивановски, Трајанка Ивановска, Џевдет Кадриев, Момер Абдула, Катарина Кочова, Василка Миновска, Ката Стојковска, Муарем Џемаил.

Гардеробери за публиката: Милка Божинова (хон.), Трна Јанева (хон.), Ката Николова (хон.), Даница Симитчиева (хон.), Вера Стевкова (хон), Роза Тихонова (хон.); железари: Антон Паскалов (раководител), Стојан Бурковски, Коста Дардаревски, Димитар Здравковски (ложач), Петко Стефановски (ложач), Ганчо Трајковски (пом. раководител); електро-осве-



Ловро Матичиќ на диригентскиот пулт

тлители: Аспарух Димковски (раководител), Сали Бајрам, Тома Ивановски (пом. раководител), Стојан Каранфиловски (груп. осветлител), Милан Кимовски, Александар Мирковски; декоратери: Трајан Димовски (театар-мајстор на Драмата), Трајчо Атанасовски, Петре Ангеловски, Димче Басаровски, Михајло Божиновски, Бојко Врсаковски, Миливоје Грујовски, Стојан Димовски, Благоја Ивановски, Стојан Илиевски, Петар Јаневски, Исмаил Камбер, Димче Бошковски (театар - мајстор на Операта), Павле Костовски, Панче Кртевски, Борис Миновски, Голуб Митровски, Рамадан Мустафа, Стојан Николовски, Кани Осман, Никола Пирковски, Стоилко Пирковски, Јован Стојановски, Санде Стојановски, Миле Трајковски, Никола Чанкуловски, Велко Боцевски (афишер); ѝвеќар - Вања Христова; шофер - Јакоб Кифер; вратари - Властимир Анисимов (хон.), Јован Ванковски (хон.), Борис Василев (хон.), Томислав Милуновиќ (хон.); чистачи - Јордан Пешев (раководител), Драга Атанасова, Рабија Ајредин, Живка Гуркова, Славка Неделковска, Мевлида Муарем, Руска Митровска, Перса Стевкова, Велика Трајкова, Зура Исмаил, Тодорка Христова, Трајанка Хрисова, Васа Шукриева.

На 30 мај во рамките на јубилејот беше прикажана премиерата на "Задруга" од Коле Чашуле во режија на Димитар Костаров, а во сценографија на Тома Владимирски и Василије Поповиќ-Цицо. Улогите, спрема каст листата, ги толкуваат: Огнен, секретар на основната партиска организација и претседател на НО Одбор - Трајко Чоревски; Милан, член на бирото на ОПО и одборник - Мирко Стефановски; Коле, член на бирото на ОПО и одборник - Дарко Дамески; Панче, член на бирото и командант на младинската бригада - Драган Костовски; Павле, кандидат за член на КПЈ и одборник - Јордан Георгиевски; Коце, административен секретар на одборот - Славчо Тасевски; Коста - Ќирил Ќортошев; Фидан - Тома Киров; Божин - Методи.Зенделски; Трифун - Крум Стојанов; Методија - Лазар Арсовски; Трајан - Божидар Софрониевски; Киро - Тома Видов; селски поштар - Ратко Гавриловиќ; Крсте - заменик на командант на младинска бригада - Драган Кртевски; Коца, младинка - Цветанка Јакимовска; Дедо Игнат, служител во одборот - Тодор Николовски; Игнатица, жена на Игната - Роксанда Стефкова; Ристевица, сестра на Игната - Добрила Чабриќ; Петкана, жена на Коста - Викторија Христова; Киревица, жена на Киро - Милка Сојанова; Илија Змевот - Петре Прличко; Тимјанка, ќерка му - Марија Бошкова; Ѓорѓија, селски чорбаџија - Илија Џувалековски; Ѓорѓевица, жена на Ѓорѓија - Иванка Зенделска; Томе, син на Ѓорѓија - Кирчо Божиновски; Даулот, селски чорбаџија - Илија Милчин; Колевица, селска чорбаџика, вдовица - Деса Прличкова; Крстанка, сестра на Трифуна - Љупка Арсова; селани, селанки, младинци и младинци. Дејството се одигруваше во едно македонско село (прилепско) во наши дни, зимата и пролетта 1948 година. Помошник режисер по костимите и организационо оформување на шесата беше Мирко Стефановски, а инспициент - Кирил Анчевски.

Како што е речено, премиерата на "Задруга" не доживеа реприза. За оваа претстава не беше напишана ни критика.

На годишното собрание на писателите, нешто подоцна, уводен реферат поднесе Димитар Митрев. Во него се фрла малку светлина на она што стана по премиерата на "Задруга". "Поради неправдино и некарактеристично предавање на делови од нашата стварност, и на луѓе од нашата стварност, поради тоа што дејството на шесата се одвива, скоро во полна изолираност од некои суштествени, секојдневни појави од нашата стварност на село, поради непостакнувањето на еден основен принцип во развитокот на нашето задругарство, принципот на доброволноста, а поради примарно истакнување и доследното потенцирање на поспоредни моменти или пречки во тој развиток, од една страна и идеализирањето на некои позитивни ликови, од друга страна, шесата претрпе полн неуспех а театарското раководство се покажа крајно некритично, бидејќи подбра шеса, којашто во најдобриот случај, би била само еден драмски обид со многу основни слабости, коишто можат да се отстранат

Сцена од претставата "Задруга"

само при една продолжителна и најосновна разработка. Треба да се признае дека токму тоа го согледа и самиот автор којшто со своето барање за симнување на шесата од репертоарот појави навистина самокритичност....крајно време е да се погледне посериозно на нашата драматуршка продукција како од страна на самите автори што се појавуваат во таа област, така и од страна на нашето Друштво (на писатели) и театарот. Не секоја драматизирана историја од нашата сегашна или применета стварност може да биде драма, а уште повеќе да се игра на сцена. Друштвото на писателите и театарското раководство треба да ги најдат формите во врска со резултантното активизирање на нашата драматургија и за еден покритичен подбор и преглед на шесите што треба да се изведат на сцена".[22]

Коле Чашуле, управител на МНТ, предвреме замина од МНТ заради недоразбирањата во театарот и

надвор од него, а со неговото одење внатрешните недоразбирања се зголемија. Внатрешните недоразбирања малку допираа до јавноста. Коле Чашуле, сеќавајќи се за тие денови пишува "особено на јако надворешно влијание во конципирање на репертоарот, нејасниот (го одбирам најблагиот израз) однос кон нашето македонско, книжевно наследство.... се одгледуваше извесна надверба кон сопствената македонска, драмска реч и традиција". Говорејќи за првите години на делувањето на МНТ тој критички натаму забележува "Понесени нешто од признанијата, нешто од самоткупот при што и таканаречениот замор од материјалот не беше без значење, ние почнавме да се подзабораваме. Надојде периодот на таканаречените разногласија, делби и разделби меѓу нас. Тогаш, тие разногласија и делби имаа привид на лични судири, поточно на судири на личности. Привидна борба за позиции и власт во МНТ и надвор од него.

Суштината на спорот беше подруга, подлабока. Привидите само ја разоткриваа таа суштина.

Имено, МНТ по логиката на својот раст, се најде себе си на крстопат. Се јави потребата критички и без занес и самоткуп, да се разгледа изминатиот пат и да се извлечат изводи. МНТ не беше оној од почетокот, па и проблемите веќе не можеа да се решаваат само со фанатизмот на неговите членови. Кој пат да се одбере, стана темелно прашање.

Се разбира, луѓето кои беа заслужни за успесите на изминатиот пат и без кои не може да се замисли таа прва фаза од животот на МНТ, беа љубоморни на своето дело и страсно се противеа на најситните обиди за промена. Во таа своја борба, тие, напати, не одбираа средства. Догматскиот однос кон своето сопствено дело им стана битие. Не сакаа да признаат дека животот ја гони својата цел независно од тоа што тие мислат и сакаат. На дневен ред почнаа да доаѓаат прашања кои ги надрастуваа нивните творечки дострели и сили... Времето на овие сукобувања беше време на општа первоза, години на стравотен притисок на информбирото... Первозно време, доба на первозни реакции и избрзани исклучивости и зазори."

Понатаму Чашуле одговара на прашањето зошто пред време си оди. "Затоа дојде до тоа некои од нас да мора да си отидат од МНТ. Меѓу првите бев јас. Работењето во МНТ трбаше да му биде жртвувано на нешто кое, тогаш, ми се чинеше посуштествено - љубовта кон МНТ и неговите перспективи. Недолго по моето напуштање, се разбира присилно, отидоа од МНТ и група артисти. Некои од најдаровитите дури, а особено од помладата генерација."[23]

Драмата на МНТ по прославата замина на подолготрајна турнеја низ Македонија. Таа во Штип ги прикажа "Коштана", "Неспокојна старост" и "Волци и овци", а во Струмица седум претстави (во периодот од 20 до 27 мај); "Коштана (четири пати), "Волци и овци" (два пати) и "Неспокојна старост" (еднаш). Потоа драмата гостуваше во Титов Велес и Прилеп. Градскиот народен театар од Врање, во исто време со претставите "Коштана" од Б. Станковиќ и "Оган и пепел" од Мира Пуц гостуваше во Битола од 21 до 24 мај а потоа и во Титов Велес и Прилеп. Во претставите се истакнаа артистите Милош Рајчевиќ (како Митке), Косара Ранчевиќ како Ката и Мира Цекиќ, како Коштана. На враќање овој театар гостуваше и во Куманово.

Аматерските групи од Републиката често прикажуваа претстави. Така, КУД од Ресен "Таше Милошевски" на два пати ја прикажа претставата "Чорбаџи Теодос". Тоа, со истата претстава, гостуваше уште во Струга и Охрид.

КПД при седмолетката од с. Врбјани, Охридско, гостуваше во с. Иванчишта, Кичевско. Таму ги изведе едночиниките "Грутка шеќер" и "Суденето на Рајк", а КПД "Славеј", од истото село, ја прикажа пиесата "Власт" од Б. Пушиќ.

КПД "Браќа Гиновски" од Гостивар ја прикажа пиесата "Школски надзорник на 31 мај, а со истата претстава гостуваше во Струга и Охрид.

Пионерите од основното училиште "Санде Стерјовски" од Кичево, во рамките на "Детската недела", го прикажаа балетот "Мајка" и хумореската "Артисти".

Пионерите од Централниот пионерски дом "Христијан Карпош" од Скопје, ја прикажале балетската претстава "Спасената светлина".

Во режија на Димче и Ацо Стефановски, во Битола, премиерно беше изведена пиесата "Печалбари" од А. Панов.

На турнеја беше заминал и Градскиот театар од Куманово. Тој гостуваше во Крива Паланка, Кратово, Штип, Струмица, Гевгелија и Пробиштип. Во текот на десет дни, колку што траела турнејата, театарот прикажа 16 претстави.

Скопскиот куклен театар, исто така, замина на турнеја. Во пејзажиот тек тој ги прикажа претставите "Снежана" и "Црвенкапа" во Титов Велес, Штип, Кочани, Радовиш, Струмица, Гевгелија, Битола, Охрид, Струга и Прилеп.

Опера при МНТ ја прикажа премиерата на "Орфеј" под диригенство на Тодор Скаловски, а во режија на Ловро Матачик на 8 јуни. Во изведбата настапија: Ана Лиша, Павлина Апостолова и Евгенија Симова.

Во рамките на детската недела во Битола беше отворен куклен театар со претставата "Црвенкапа". На отворањето говореше повереникот за просвета Јордан Пиневски.

Врз основа на чл. 79, ст. 2 од Уставот на Народна Република Македонија, а по предлог на Министерот на наука и култура, Владата на НРМ донесува Уредба за основање на Државна филхармонија на НРМ. За седиште на Филхармонијата беше одредено Скопје. Таа доби статус на установа од републичко значење, па затоа се наоѓаше под непосредно раководство и надзор на Министерот за наука и култура.

Оваа Уредба имаше 8 членови, а беше потпишана од Претседателот на Владата - Лазар Колишевски и Министерот за наука и култура - Крсте Црвенковски.

Во пејзажиот втор член беше определена целта на Филхармонијата, односно со организирање на кон-

церти и културно уметнички приредби да ја одгледува и шири музичката уметност" во ПРМ, а со гостувања во Југославија и странство да ја афирмира. Според тоа, нејзини задачи беа: 1/ да се грижи за изведувањето на домашни и светски музички творби; 2/ да ја популаризира македонската национална музичка уметност и музичката уметност на другите народи; 3/ да ги организира и активира за колективна работа своите членови музичари - инструменталисти.

Овие задачи Државната филхармонија беше задолжена да ги оживотворува со дејноста на својот уметнички оркестар и уметниците - солисти.

Во третиот член на оваа Уредба беше прецизирано дека Филхармонијата во својот состав ќе ги има членовите од Оперскиот оркестар, од Радио - оркестарот, потоа од редот на наставниците од Средната музичка школа, како и други музичари. На чело на филхармонијата стоеше управител, што го назначува Министерот за наука и култура во согласност со Претседателот на Владата. Филхармонијата имаше свој стручен совет што го раководеше управителот, а членовите во него ги именуваше Министерот за наука и култура.

Уредбата, што беше донесена (под број 1182) во Скопје на 6 април 1950 година,[24] поблиски прописи за организацијата на работата на Филхармонијата да ги донесе надлежниот министер.

И Уредбата за куклените театри, што имаше 6 членови, беше донесена тогаш. Во нејзиниот прв член пишува дека куклените театри се културно-просветни установи на градските и околиските народни одбори, но дека ќе се наоѓаат под општо раководство на Министерот за наука и култура, нако ги основаа градските и околиските одбори согласно своите материјални и др. можности.

Во вториот член беа определени задачите. Според тој член, тие имаат за цел да ја развиваат и унапредуваат својата специфична уметност и да ја шират меѓу народот, односно преку своите интерпретации да го воспитуваат новото поколение.

На чело на куклениот театар стоеше директор, а него го назначуваше извршниот народен одбор на соодветниот Народен одбор по претходна согласност на Министерот, а уметничкиот и другиот персонал го назначуваше извршниот одбор по предлог на директорот.

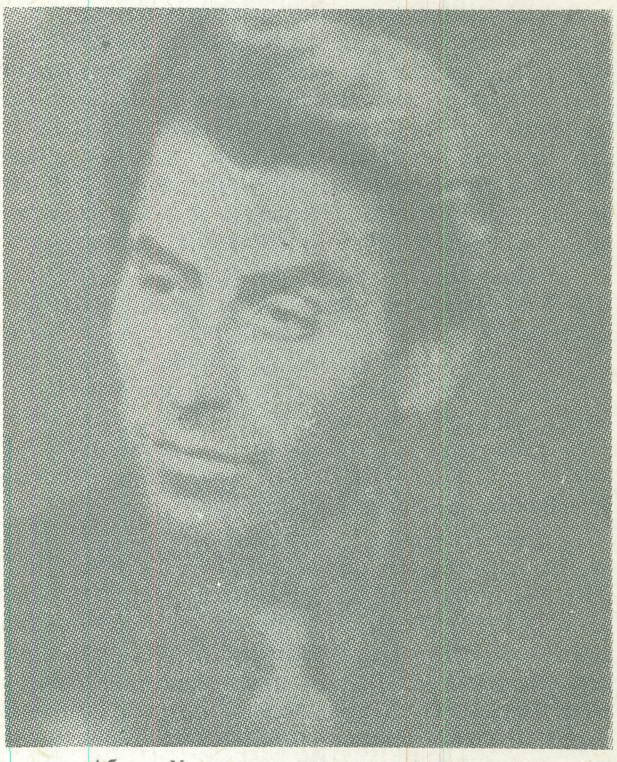
Секој куклен театар имаше своја самостојна пресметка на приходите и расходите. Таа влегуваше во состав на буџетот на приходите и расходите на оној народен театар што ќе го основаше. Директорот беше наредбодател за извршување на пресметката.

Поблиски прописи за Куклените театри како и напатствија за спроведување на оваа Уредба, донесуваше Министерот. Уредбата беше заведена под број 1949, на 5 април 1950 година, а потпишана од Претседател на Владата - Лазар Колишевски и Министерот - Крсте Црвенковски.[25]

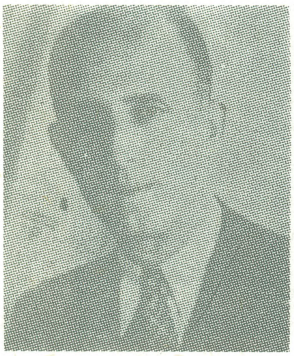
Во Скопје се одржани смотри на драмските секции на КУД и тоа "Мирче Ацев" со 2 чин и прологот и епилогот на претставата "Дундо Маројс" а во режија на Крум Стојанов; Секцијата на "Др. Трипун Попов" го прикажа 3 чин од пиесата "Платон Кречет", а "Благоја Шошолчев" ја прикажа "Парталковци" додека "Кочо Рацин" "Второ пришествие" од Петре Прличко. Секцијата на "Јени Јол" повторно се претстави со пиесата "Хаџар" која е преработена и проширена. Секцијата на друштвото "Цветан Димов" прикажа еден чин на "Сомнително лице", а друштвото "Искра" ја прикажало едночинката "Изгрево". Друштвото "Димитар Влахов" ја прикажа едночинката "Мува". Секцијата на железничарите го прикажа првиот чин на "Печалбари".

Малцинскиот театар беше создаден од кадар на КУД на националните малцинства "Јени Јол" и "Емин Дураку". Инаку, овие друштва настапија на смотрите во Скопје, и тоа "Јени Јол" со "Хаџар" од М. Карахасан, а драмската секција на "Емин Дураку" со едночинката "И во нашето село грее сонце" од Никола Солдатов.

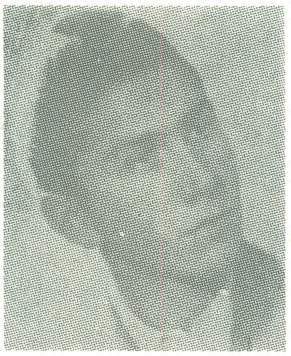
Градскиот малцински театар ја прикажа премиерата "Сомнително лице" од Б. Пушиќ на турски јазик во салонот на МПТ, на 7 јули, а албанската група "Женидба" од Гоголь во истиот салон, еден ден подоцна. Театарот редовната работа ја започна во јануари 1950 година. Во негов состав дејствуваа, истовремено, турската и албанската група. Во нив беа ангажирани актери освен од КУД "Јени Јол" и "Емин Дураку", уште и од драмската секција на КУД "Неладин Зекиро" од тетовската гимназија, како и од КУД "Братство-единство" од Дебар. Кога ги прикажаа првите претстави, турската група имаше 15 мажи и 2 жени, а во составот на албанската група беа вклучени 15 мажи и 4 жени. Во Малцинскиот театар, според тоа, беа врабо-



Абдуш Хусеин, прв управител, уметнички раководител и режисер на Малцинскиот театар



Зија Беќир



Фикрет Демир

Шефки Махмут

Шерафедин Неби

тени 36 актери. За директор на театарот беше именуван Абдуш Хусеин. За остручување на кадрите веднаш по формирање на театарот беа одржувани кратки курсеви и кружоци. Така се изучуваше и литературниот албански и турски јазик; се проучуваше театарското искуство ити. МПТ активно го помагаше овој театар од самиот почеток. "Сомнително лице" на сцената го поставил Абдуш Хусеин, а "Женидба" - Абедин Красничи.

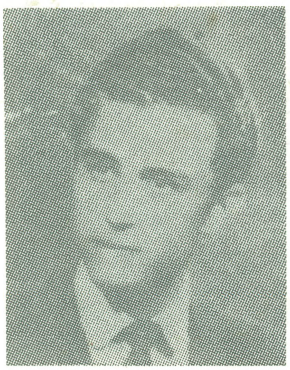
Театарот на народностите беше основан под името "малцински народен театар" согласно Решението на Градскиот народен одбор бр. 4579 од 1950 година. Тоа се случи откако беа создадени неопходни општествено-политички услови и во оваа област на културата, на дело да се оствари целосна рамноправност на народите и народностите во Македонија. Поради тоа, надлежните органи на општествено-политичката заедница на Скопје ја потикнаа иницијативата за основање на овој театар, што врз себе требаше да земе невообичаено одговорна и значајна обврска за ширење на сценската уметност меѓу припадниците на албанскиот и турскиот народ.

Иницијаторите ги согледуваа јасно сите тешкотии што стоеа пред потфатот и што искрснаа по отворањето на Малцинскиот народен театар во Скопје. Луѓето, ангажирани во потфатот, се најдоа речиси во безизлезна состојба. Меѓутоа, нерешеното кадровско прашање, отсуството на традиција за оваа уметност, недостигот на соодветни преводи и др. воопшто не ги обесхрабри луѓето кои се зафатија, отерце, со отварањето на оваа уметничка куќа, за чие постоење се чувствуваше насушна потреба.

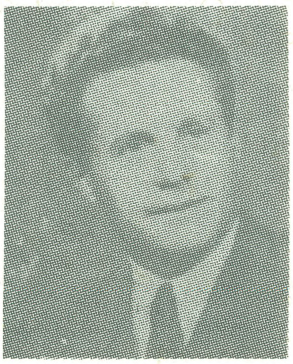
Изнесувајќи ги своите спомени за деновите кога се пристапи кон основањето на Малцинскиот театар, неговиот прв директор Абдуш Хусеин, истакна дека го повикале Лилјана Чаловска и Ќемал Сејфула пролетта 1950 година. Тогаш тие му ја соопштиле одлуката за основање на театарот.[26] Веднаш потоа, се сеќава Хусеин - истакнат општествено-политички и културен работник во Скопје и завршен матурант на првата генерација на Државната средна театарска школа во Скопје, беше пристапено кон собирање луѓе, при што беа посетени речиси сите малцински куќи за да се изврши избор на лица, за кои се знаеше или се претпоставуваше дека можат да се вклучат во работата. Инаку, пробите се изведуваа насекаде, на отворен простор, во канцелариите, по домовите.

Драмата на МПТ, во тоа време, беше на турнеја кога беа прикажани "Сомнително лице" и "Женидба" на нејзината сцена. "На овој начин албанското и турското национално малцинство во Скопје и цела Македонија се здобија со една општествена потреба за подигање на своето културно и просветно ниво.

Со отварањето на овој театар се крунисаа напорите и идеалите кон кои се стремеа нашите национални малцинства во својот сестран развоен пат да имаат



Беќир Салулах



Муса Халим

Фаик Хасан

Абедин Красниќи

Фаик Адеми

Антоанета Мазареску

и свој сопствен театар.

Се почна без традиција во овој поглед кај нас, без доволно артистички и режисерски кадар, при сосема непостоечка национална драма и неоформен литературен јазик. членовите на театарот немаат театарско образование и опит на сцена, така што уметничкиот пат на двата ансамбла на Малцинскиот театар бараше установување на специфични методи на работа. Бараше големи напори за решавање на многубројни проблеми."[27]

"Едно од најкрупните собитија на културниот живот на шиптарското малцинство во Македонија - така почнува рецензијата на "Женидба" - е секако формирањето на Малцинскиот театар во Скопје на шиптарската театрална група. Формирањето на овој театар Шиптарите го дочекаа со голема радост." Во рецензијата натаму се вели дека претставата беше "доса добра" и дека нејзиното поставување беше "смел чекор" и заради тоа успехот го прави уште поголем Сите актери беа добри, но особено го истакнува "мајсторството" на Абедин Красничи кој беше режисер на претставата. "Тој улогата на Паткалосин ја играше многу добро, толку добро да публиката беше сосем одушевена. Абедин Красничи претстави во права слика тип на лепштина, тип на човек што не можеше да мисли со својата глава.

Во секој случај, треба да се одбележи дека другарот Коља ја играше својата улога толку добро да со сигурност можеме да речеме дека заедно со Викторија Широка ни ги претставија ликовите така како што ги оцртува Гоголь", Коља со "своите гестови ја одушевил публиката", а во држењето беше "слободен и природен". Така нешто може да се каже и за Викторија Широка која дебитираше на сцена и во улога тешка за интерпретација. Таа се "соживеала со времето" и покажа "високи уметнички квалитети".

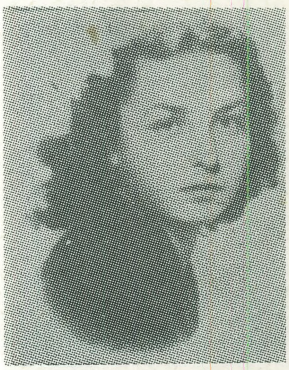
Ангелина Џони како Агафја Тихонова прикажа улога каква што ни публиката ни раководството на театарот не очекуваше. "Таа вешто, со знаење, се претстави во својата улога како прав девојачки тип" принудена да се мажи за човек кого не го сака.

И Зеф Јаку како Кајгана се претстави многу добро. "Ја одиграл улогата така како треба, но гласот му беше многу извештачен. Зеф по наше мнение е погоден за отворени комични пиеси т.е. за комични улоги каде што тој сам ќе може да изведува, но не да претставува другого. Артистот Фаит Адеми во улогата на Аничкин се претстави исто така многу добро. Имаше некои гестови отпојќе, но со време може да се поправи. Умееше многу добро да се вклопи во својата улога, што претставува за него многу голем успех. Марк Марку ја играше многу добро улогата на Жевакин. И овој е еден од учесниците што има услови да иде многу напред. Наполно задоволија со својата игра и Павлина Широка, Аљуш Османи и Мазареску.

Накратко речено, шиптарската театрална гру-

Рска Мазлум

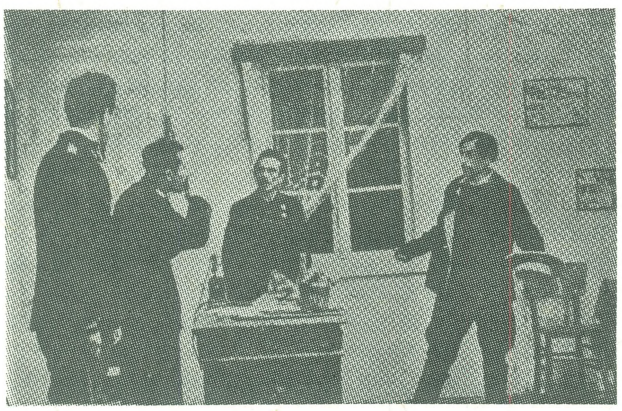
Аљуш Османи



Павлина Широка

па при Малцинскиот театар во Скопје во својата прва претстава пожнеа неочекувани успеси. Меѓутоа, успесите не треба никако да ги занесат, но напротив треба да ја продолжат работата со уште поголема волја и системност."[28]

Нешто подоцна и во Нова Македонија се појави критика за двете претстави. "Младите шиптарски артисти вложија голем труд и елан во разбирањето на основната смисла на ова дело од Гоголь и така успеаја прилично да ги сфатат своите улоги, кои не се толку лесни, за да би се соживеале со нив почетници во театарската уметност. Режијата направи голем напор артистите да ја сфатат психологијата на ликовите од "Женидба". Треба особено да се подвлече успехот на Абедин Красничи кој ја толкуваше улогата на Паткальосин, типичен мрзливец. Викторија Широка и некои други во интерпретирањето се истакнаа толку многу што доминираа на сцената. Тоа говори за нивните способности и перспективи во нивното развивање. Овие млади таленти предизвикаа кај публиката одушевување и оправдано ги заслужија нивните симпатии. Ангелина Гани во улогата на Агафја Тихоновна и Зеф Јакуп во улогата на Кајгана, покажаа исто така добри резултати, но би можеле многу подобро да ги дадат тие личности на Гоголь, кога би работеле повеќе на изучувањето на нивните карактери какви што ги дава Гоголь. Треба да се забележи дека Фанк Адеми како Аничкин, Марк Марку во улогата на Жевакин, Паулина Широка, Аљуш Османи и Антоа-



"Сомнително лице" на сцената на Малцинскиот театар

нета Мазареску и покрај тоа што се со почетни недостатоци, ветуваат дека ќе пораснат во театарски работници. Како заклучок може да се рече дека изведувањето на "Женидба" е голем успех за младиот шиптарски уметнички колектив.

За режијата и работата околу спремањето на ова дело треба да се пофали Абедин Красничи, а исто така и другарот Стефановски, член на драмата на МНТ, кој даде голема помош во поставувањето на писата.

Турскиот уметнички колектив на Малцинскиот театар, исто така, со голем успех го прикажа "Сомнително лице" од Пушкиќ, во режија на Абдуш Хуссин. Претставата несомнено остави длабок впечаток кај публиката судејќи по нејзиното реагирање. Режијата вложи максимум залагање за да биде изведувањето на Пушкиќ што повеќе реалистично. Скоро целиот колектив добро ја сфати својата задача. Треба навистина да се подвлече дека турскиот колектив покажа - со оглед дека ова е прва претстава - голем успех. Публиката имаше впечаток дека гледа колектив со долгогодишни искуства. Во интерпретирањето на капетан Јеротије Пантиќ, Шефки Махмут покажа дека за сега е најдобриот во колективот. Тој наполно влезе и се соживеа со својата улога така што ја толкуваше со голема слобода и би се рекло со голема рутина. На сцената беше сосема сигурен, така што неговите движења во голема мера влијаеа на другите во толкувањето на нивните роли. Не би се претерало кога би се кажало дека Шефки Махмут како артист има извршни особини и квалитети, кои во идина повеќе ќе се развијат. Со добри успеси ги толкувале своите улоги Јилдис Махмут и Сина Махмут (Анѓа и Марица), а особено Јилдис, која ја изненади публиката со своето сценско држење. Таа е позната како артистка уште од драмската група "Јени Јол". Досега добро ги толкуваа своите улоги и Муса Халим како Таса, Сеза Окчиолу како Вика, Фанк Хасан, Серафин Неби и другите.

Интересирањето на публиката како за "Женидба" така и за "Сомнително лице" беше големо, така што салите беа преполни на двете претстави."[29]

Првиот концерт на новооснованата "Македонска државна филхармонија се одржа на 3 јули 1950 година, во рамките на свеченостите на "неделата на националната култура". Концертот се одржа во Охрид, поточно во Горица, во хангарот што беше преуреден за приредби. Со оркестарот дирижираа Тодор Скаловски и Трајко Прокопиев, а во програмата беа изведени творби на Моцарт, Дворжак, Хајди, Мусоргски и Готовац.

Повторно, во чест на "Неделата на националната култура" беше отворен уште еден театар во нашата Република. Овој пат свечено е отворен Околискиот народен театар во Гевгелија.

Околискиот народен театар во Гевгелија беше основан на 5 јуни 1950 година. По тој повод во културната рубрика на "Нова Македонија" еден ден подоцна, под наслов "Во Гевгелија се отвори Околиски театар" пишува: "Во чест на "Неделата на националната култура" во Гевгелија на свечен начин е отворен Околиски народен театар. На свеченоста говореше другарот Ристо Ангелов кој ги истакна големите постигања на нашиот народ на културно-просветно поле...Населението на Гевгелија со радост и одушевување го прими отварањето на театарот".

Драмата на МНТ, на 3 јули, со претставата "Сомнително лице" гостуваше во Вевчани, потоа во Струга. Таму гостуваше и театарот од Охрид во претставата "Измама" од М. Глишиќ.

Во списанието "Нов ден" беше публикуван подолг напис на Димитар Митрев по повод 5 годишнината на МНТ. Во него авторот се обидува да го осветли

театарското живеење во Македонија од 19 век па се до прославата на годишнината, поточно од обидите на Рајко Жинзифов и Јордан Хаџи Константинов - Џинот на преку Војдан Чернодрински до предвоеното позориште во Скопје и поставувањето на пиесите на Иљоски, Крле и Панов. Се осврна и на партизанскиот театар, КУД "Кочо Рацин" и создавањето на МИТ. Се истакнува улогата на режисерот и директор Димитар Костаров "кој својата поранешна почетничка актерска и режисерска школовка ја дополнуваше со благодарната практика од работата со еден млад, високо свесен и дисциплиниран колектив". Тој пишува и за "позитивното воздејство на нашите постари артисти и режисери Тодор Николовски и Петре Прличко. И двајцата, со својот долгогодишен театарски опит и со своите трајни творечки качества, им помогнаа на помладите членови на актерскиот состав во усвојувањето на низа основни елементи и од интерпретаторската работа". Понатаму, тој пишува дека сите го разбираа новото воспитание за колективна игра и за зближување со публиката, а за тоа беше потребно "создавање на творечки навики и барања за проживеан сценски образ, за согледување на човекот - општествено обусловен, идејно изјаснет, нравствено наситен, за постигање човечка чувствителност во играта и стремеж кон сценска вистинитост и природна простота". Во тоа МИТ не постигна поцелосни резултати кога се има во предвид краткото време. Но, важното е дека тој кон тие цели се стремеше што се гледа од резултатите на првите две години 1945 и 1946. Уште со првите успешни претстави "Платон Кречет" и "Чорбаџи Теодос", "Татков дом" и посебно "Сомнително лице" на почетокот, поточно во двете почетни години" открива уште тогаш пат за добар реалистичен развиток на театарот. Недвосмислено докажуваа, дека почетокот на театарот е навистина успешен, дека во него се работи активно за придобивање на значајни и трајни навики под знакот на беспорен уметничко-реалистичен развиток". Се чувствуваше "колективен дух" а не дух за "самоистакнување", за "позирање" а се забележуваше и "поцелосни или фрагментарни реализации во стремежот не да се покажува, а да се преживува" а кај режијата "позадлабочено разбирање", "без извештаченост", без "секаква произволна театралност" и барање на актерите "идејно праведлив однос кон стварноста и кон типовите што треба да ги пресоздаваат. "Затоа беше можно да се избегне од "вулгаризација" во "Чорбаџи Теодос" и од "комедијноста" во "Сомнително лице" ами "јасен сатиричен однос" и да се заобиколи "психологизирање" во "Прикаска за правдата". Кога постоеа "позитивни качества кај исполнителите и кај режијата" во една "другарска атмосфера" можеа да дојдат до израз уметничките квалитети на Тодорка Кондова во улогата на Зоја од "Приказна за правдата", како и на постарите актери: Петре Прличко, како Јеротије во "Сомнително лице" и Арсо во "Чорбаџи Теодос", и на Тодор Николовски во улогата на Бублик во "Платон Кречет" и во "Чорбаџи Теодос".

Митрев пишува и за некои слабости забележани во првите две години, особено кај помладите актери кои треба да се грижат за "порељефно изобразување и појасно изразена емотивност", а кај постарите да се отстранат, како на пр. "кај Петре Прличко - елементи на фарсова заостреност, кај Т. Николовски елементи на еднообразност во исполнувањето на коренито различните улоги или нашироко битовизирање на некои ненашироки пиеси, а кај режијата на Костаров - недостиг од ритмот на дејствието, поради што се добиваше ритмова монотоност и еднообразност во композицијата кај повеќето претстави". Митрев забележува и за недостатна "простудираност на пиеси како "Кралот на Бетајнова", "Мисијата на Мистер Перкинс" и особено "Тартиф". Му префрла на театарот за "недоследност" и "случајност" во изборот на репертоарот, иако го смета за добар изборот на пиесите "Татков дом", "Сомнително лице", "Народен пратеник", "Чорбаџи Теодос", "Приказна за правдата", но затоа за "Тартиф", а донекаде и за "Платон Кречет" истакнува дека беа "тежок и погрешен избор и за исполнителите и за режијата". И наместо да почиса со "Татков дом" или со "Чорбаџи Теодос", беше поставен "Платон Кречет". Го критикуваше и чекорот што по поставувањето на 4 пиеси дошол на ред "Тартиф", кој беше "сосем неприкладен за дотогашниот краткотрајен театарски развиток". Затоа "Тартиф" доживеа речиси целосен пораз, не само поради грешното режисерско осветлување на Молиеровото класично дело, а "како директна последица од режисерското непознавање и режисерската незрелост за поставување на едно такво дело", туку и поради крајната недораснатост на мнозинството исполнители за изведувањето на тоа класично дело, "претставено на нашата сцена со огрубување на финесот на авторовата мисла и стил до голем степен, во битово македонизирање на играта и при еден турцизиран и провинцијализиран превод".

Во рецензијата при валоризацијата на првите две години, Митрев пишува дека искуството не му помогна на театарот да се ослободи од "изразито констататорски карактер, без суштествени и сигурни укажувања за добрите и лошите страни на артистите и режијата, а уште помалку, без конкретни укажувања и обележување на некакви перспективи за нашиот театарски развиток, но сепак на крај заклучува - може да се рече дека во полна мера ослонети на себе и раководејќи се од културната линија на Партијата и од конкретните повремени идејни укажувања на партиското раководство и театарското раководство и театарскиот колектив ги извојуваа со упорита борба и висока општествена свест своите несомнени успеси во првите две почетни години".

Во наредните три години театарот ја доживеа "втората развојна фаза" што се илустрира во "поизјаснетиот и се позадлабочениот идејно уметнички однос". И додека во првите две години се настојуваше "за правилно општо канализирање идејата на даденот автор во склопот на целокупната претстава, во последните три сезони и особено во последната сезона, се поопртан израснува стремежот за реализирање и на

некои суштествени идејни нијансирања што внесуваат повеќе јасност при целосното спроведување на авторската идеа. "Митрев натаму ја истакнува играта на Петре Прличко како Крутицки во пиесата "На секој мадрец може да му се случи", на Белогубов во "Доходно место", на Полежаев во "Неспокојна старост", на потоа на Марија Бошкова како Макајева во "На секој мадрец" како Марија Љвовна во "Неспокојна старост", на Мурзоветска во "Волци и овци"; на на Илија Милчин како Жак во "Како што милувате" и во "Волци и овци" како Чугунов; и на Тодор Николовски како Љиљаев во "Волци и овци", а за глумата на Илија Цувалековски, Крум Стојанов, Трајко Чоревски и Добрила Пуцковска подвлекува дека се чувствува очевиден напредок.

Должност на режијата е "сестрано изучување", "поцелосно запознавање со авторот и неговото време" за да не се случува класичните дела како што е "Како што милувате" и "Женидба" да се интерпретираат како "нашински битови пиеси", и да "изговоруваат не Шекспировски стих, а нашински битови лакрдии". Им префрла и за лошиот избор на репертоарот, како и за тоа што не беа избрани најдобрите пиеси од соодветен автор, па затоа дека не постоса "здрави критериуми" во изборот на советските пиеси, кои некои дури беа штетни. Така, поставувањето на пиесата "Негде во Москва" од двајца случајни и сосем бездарени советски автори, за погрешен избор е поставување на "Младоста на татковците", а уште пострашна била грешката со изборот на пиесата "За тие на море" од Борис Лавренов "една пиеса продукт на стопроцентна авторска измислица и на вулгарна пропагандност. При тоа, таквите основни недостатоци на пиесата - се потенцира до крајна мера од сосем почетничката постановка од режијата на Коле Чашуле". Наместо да се играат пиеси на неталентирани советски писатели, Митрев ги препорачува Горки, К. Трењев, Леонид Леонов, В. Вишњевски, Николај Погодин и други. Според него треба да се играат пиеси од западните писатели како на пр. од Б. Шо, Џон Голсфорди и Ернест Толер. Како крупен пропуст го сметаше тоа што во театарот не беше одиграна ниту една современа пиеса од западен или југословенски автор, а што се однесува до македонските автори тој пишува: "Правилно е да се формираат дури и сполучливи драмски обиди на наши писатели, туку секогаш со здраво чувство на мерка и со сигурна проценка на вистинското драмско зрно во тие обиди. Не може да не се признае како стремежот на театарското раководство за поставување на повеќе домашни пиеси. Но и во тој стремеж треба да постои мерка и доследност. Изборот на "Бегалка" во третата сезона - една пиеса, што е под постигнатото во "Чорбаџи Теодос" е неправилен и секакви разлози од патриотски карактер или привлекување на публиката не може да бидат од суштествено значење. Поважно е што со една таква претстава се постигнува значајно опаѓање како интерпретаторски, така и во репертоарски однос. Понатаму, претставата "Печалбари". И покрај напорите од страна на режисерите, секако оправдани, за истакнување на преден план на некаков социјален елемент во пиесата, тешко можеше да се сокрие нејзината идејна збрканост и романтичарска развлакнетост. При такви пиеси, какви и беспорни квалитети да има една режија, таа се јавува бесилно да биде спасител на авторот... често пати, ако не секогаш, во нашиот театар на постановките на домашните, а особено на македонските пиеси, се гледа како на маловажна режисерска работа, што може да се повери на секој поопитен артист или за разучувањето и репетирањето на пиесите не се одделува исто толку време колку за другите непашински пиеси, а често се занемарува и декоративното оформување. Оттука, некои постановки или делови од постановки на наши домашни пиеси пропаѓаат на наша сцена, не само поради основни авторски грешки и недостатоци туку и поради честите појави на управен и режисерски од основа неодговорен однос кон тие пиеси...

Јасно е, сеуште немаме национална пиеса која ќе претставува барем сериозен драмски обид. Но, создавањето на такви обиди и такви пиеси не ќе се убрза со претставување на секакви нашински драмски обиди, ниту со декрети, директиви и порачки. Соработката меѓу театарското раководство, од една страна и Друштвото на писателите, од друга страна, може да биде од решително значење, особено кога се работи за веќе напишани и предадени за преглед пиеси".

Митрев дава уште еден совет за репертоарот: "секоја пиеса да ја дополнува претходната, да осветлува нов важен проблем, да го обогатува емоционалното и мисловното примање на публиката и да придонесува со средствата на театарската уметност - во процесот на донаградбата на новиот човек и на новата, социјалистичка стварност. Ниту за момент не треба да се заборави дека правилното идејно-уметничко дејство на театарот до голема степен зависи од правилниот идејно-уметнички подбор на репертоарот. Но таа линија никакви компромиси и уговори во врска со посетата или степенот на издигнатост на публиката не можат да бидат сериозно оправдание, уште повеќе кога нашата публика покажува дека паралелно со растењето на театарот го обогатува и својот идејноуметнички вкус."

Во натамошниот текст Митрев констатира дека нашата театарска критика "заостанува зад развитокот на театарот" и ако тоа во првите две години "се задоволуваше со кратки рецензии и со најопшти укажувања скоро исцело по линијата за истакнување успесите на режијата и исполнителите, во последно време се направени некои посмели чекори за поконкретни укажувања на некои основни успеси и неуспеси на режијата и исполнителите" (критиката за "Женидба", "Како што милувате", "Доходно место", "Волци и овци").

Пишувајќи за драмата на МНТ и нејзината работа во последните три години Митрев го забележа и следното: "Сеуште понекогаш се надминуваат оние основни придобивки стекнати во првите две години - колективност и природност во играта што претставува само совладување на првата половина од процесот за постигање на еден целосен сценски реализам. Но,

се разбира со сета важност дека колективното не треба да ја уништува, туку треба да ја постави на своето место, како самостојноста и одговорноста на режијата така и индивидуалноста и творечката иницијатива на секој артист. Наспроти тоа, во повеќе наши претстави и од втората сегашна развојна етапа ќе сретнеме скоро ист начин на природен говор, на држење здраво за некои образи што се потскажани од режијата и на создавање по тој начин на шеми, без личен творечки однос кон образот или кон пиесата како идејно цела преку "природниот" говор лажна претстава за некаков актерско преживување и се замачкуваат со тоа појавите на безизразно актерско совладување на реалистичкиот метод или поточно на неговото совладување на теорија, а недоволно, несигурно и во некои страни погрешно спроведување на практика, туку и на недоволна индивидуална работа на некои од артистите што најчесто се задоволуваат со укажувањето на уметничкото раководство или на режијата, без самите тие да пронајдуваат, да утврдуваат и да си изградуваат свој творечки и личен став".

Понатаму Митрев пишува за Операта и Балетот, за нивните успешни развојни чекори, за помошта што другите републики ја пружиле за нивната перспектива, како и за решавање на најосновните сценски и музички проблеми, комплетирањето на солистичкиот ансамбл ити. Основен заклучок беше изразен со констатацијата дека треба да се смета за успех тоа што оперите се изведуваат на македонски јазик.

На крајот од својот напис Митрев ја споредува работата на предвоеното српско позориште и работата на МНТ и констатира дека нашите претстави се повеќе гледани од тие на предвоениот театар. Ги споменува и театрите во Битола, Куманово, Титов Велес, Прилеп, Охрид, Струмица и Штип кои и покрај "недостигот од режисерски и актерски кадар, со се поголем успех работат и постануваат вистински културни жаришта."[30]

Градскиот народен театар во Прилеп што од основањето до истекот на 5 месеци прикажа преку 50 претстави, што ги гледаа над 20.000 посетители. Со претставата "Бегалка" беше завршена неговата прва сезона. Покрај "Бегалка" во него беа прикажани и премиерите на "Кир Јања", "Вода од планина" и "Народен пратеник". Театарот со претставата на "Кир Јања" гостување во Крушево и Кривогаштани.

На репертоарот на Битолскиот театар, во текот на сезоната, премиерно беа прикажани претставите "Милион маченици", "Парталковци" од М. Бор и "Нажалена фамилија", а беа обновени "Измама" од М. Глишиќ, "Протекција" и "Ден за одмор" од В. Катаев. "Успесите што ги постигна режијата во поставувањето на овие пиеси на сцената на Битолскиот театар како и интерпретацијата на одделни улоги од страна на артистите, говорат дека Битолскиот театар веќе ги има надминато слабостите на почетништвото и дилетантизмот и дека несомнено врви по патот на вистинскиот реалистички сценски приказ". Театарот прикажа претстави во Сленче, Кичево, Дихово, Породин, Добрушево и др. Управата водеше грижа за идејното издигање на ансамблот со политички предавања и курс за изучување на југословенската и македонската книжевност.[31]

Градскиот театар во Охрид во текот на минатата сезона прикажа три премиери со 40 претстави пред повеќе од 5.500 гледачи. Премиерно беа изведени: "Печалбари" од А. Панов, "Ден за одмор" од В. Катаев и "Измама" од М. Глишиќ. Театарот на два пати, гостуваше во Струга со претставите "Ден за одмор" и "Измама".

КУД од Кичево "Нико Пусевски" премиерно ја изведе претставата "Власт", а КУД на младите од Тетово "Радован Гоник" ја прикажа, во Радуша, едночинката "Мечка".

Кукленот театар во Битола прикажа 3 премиери: "Црвенкапа", "Сињан Штркот" и "Златната рипка", а детскиот театар ја прикажа пиесата "Дадовме збор".

КП од Долно Дупени - Ресенско ја прикажа претставата "Синови" од Никола Солдатов, во селото Љубојно и Брајчино. Театарската секција при КУД "Никола Вапцаров" од Берово ја прикажа едночинката "Бели кревети" во Пехчево.

Балетското трио Панајотовиќ - Сувачаревиќ - Савиќ во придружба на пијанистот Ладислав Палфи приреди балетски концерти во Битола, Прилеп и Куманово, во текот на август.

За операта "Орфеј" од Глук што беше изведена во рамките на "Неделата на националната култура", а премиерно прикажана во Скопје и Охрид, пишуваше Никола Херцигоња. Тој истакна дека Глуковиот "Орфеј" поставува барања за соединување на сите елементи на операта, а едновремено своите музички мисли ги изнесува во "затворени", тпр. заокружени музички облици". Според него, Операта на МНТ "постигнала доста добар резултат" поради што заслужува признание за концертното изведување (соработка на Скаловски и Матачиќ) како и за "совесно приремање на сцената, при што продолжува тесната соработка помеѓу истите уметнички раководители, со тоа што Скаловски раководи со музичката страна, а Матачиќ со сценското поставување". Претставата во Охрид се одвиваше во потешки услови пред се во техничка смисла. Тоа одеше на штета на изведбата. Солистите создадоа "складна целина" во која доминираше Ана Липша како Орфеј "пеачка со красен гласовен материјал, со добро изедначени регистри, со голема музикалност. Партијата на Орфеј таа ја совлада музички суверено, со големи разбирања за стилот на музиката и сцената". Павлина Апостолова како Еуридика "во почетокот уздржано, а подоцна распеана, со поголема слобода. Таа с доста музикална, а нејзиниот сопран чии главни одлики се засега лирската топлина и еластичност, наговестуваат многу поширок можности". Е. Симова во улогата на Амор "гласово свежа и сигурна во интонацијата, но и недостига лекост и лежерност" а сите актери "во глумата и движењето на сцената оставија убав впечаток". Хорот беше "одличен" звукот му беше "секогаш полн и содржан, од најнискиот до највисокиот степен на динамиката

и во сите ситуации, од смирени или лирски моменти (хорот "Елисејските полиња") до ставовите со најголема драмска напрегнатост (хор на фуриите) или триумфалните сцени (последната слика)".Хорскиот став го остваруваше ансамбл со "висок квалитет" иако се осеќа зависност од диригент").

Оркестарот имаше "голем напор за да го оствари музичкото толкување на целата драма и тоа му успеа. Тој беше тесно поврзан со хорот и солистите, а во полниот и хомоген звук (со ретки и случајни слабости во интонацијата) ни откри и некои наговестувања на идната класична симфониска музика".

Тодор Скаловски како диригент покажа сигурност "во управувањето со целиот музички "апарат" на операта, во која ги усклади сите фактори за учество на балетот како млад уметнички колектив во "Орфеј" чија задача е како да ја припрема балетската претстава... не импресионира со својот елан, а со своето уметничко постигање (без некои непотребни претензии) сочинуваше складна целина со другите изведувачки тела. "Ловро Матачик со режисерската реализација "која сосема се стопи со музичката концепција, така тој го добива вистинскиот дух на сцената, без шаблон". На крајот Херцигоња истакна дека во македонската опера "можевме силно да ја доживееме уметноста на една од минатите епохи и и честитаме на Македонската опера (која дури оваа година ја славеше својата двогодишнина) за овој голем успех, кој по моето мислење ги минува границите на Македонија."[33]

Кукленот театар мака мачеше со куклите и декорот додека бил во МНТ. Тој беше сместен на помошните сцени, во преполните магазини, ходници и сценски простори. Така беше се до ноември 1949 година, во која целосно се пресели во просторот на Женската гимназија, што се наоѓаше на просторот каде што сега е Централниот комитет на СКМ. Но и тие простории беа мали и несоодветни за неговиот брз развиток како Градски марионетски театар. Од ноември 1949 година, па до 15 мај 1950 година, тој прикажа 3 писси од кои 2 беа премиери "Али баба и 40 арамии" и "Снежана". Тие беа репризирани со 103 претстави, пред 36.000 гледачи, додека во изминатите 4 години (од 1946 до ноември 1949 година) беа прикажани 71 претстава со 28.804 гледачи. Салонот, всушност беше фискултурната сала на гимназијата. Така со вселувањето во гимназијата на Кукленот театар, тој не доби соодветен простор, а ученичките останале без својата сала. Затоа театарот се обрати до органите во Градското собрание со молба да се реши проблемот во врска со сместувањето. Истовремено во театарот се вршеше проверка на способностите и уметничките заложби" на дотогашните артисти, а беа примени и нови артисти за сезоната 1950/51 година. Аудицијата ја изврши Борис Бојаџиски, детски писател, Вељковиќ - началник - педагог при Министерството за просвета на НРМ, Петре Прличко и Лазар Балабанов, директор на Градскиот куклен театар. Членот на уметничкиот совет Славко Јаневски, писател, беше на пат во Охрид, а не дојде ни поканетиот претставник на Градскиот народен одбор. Аудицијата беше започната во 18, а заврши во 22 часот, на 26 август 1950 година. По аудицијата беше донесен следниот заклучок: "1. Драга Арсениевиќ - најрутинирана артистка, да се активизира во професионална работа. 2. Јелица Цветановска-Каракаш, 3. Зоран Богоев, 4. Павлина Арановиќ од суфлер да се назначи за актер, 5. Вера Алтипармакова, 6. Борис Темелковски - остануваат аматери; Да им се даде уште една шанса на Варвара Савченко, Јанко Димитровски, Благородна Малинска, Ратка Чоревска, Стефан Милевски и Вера Гиевска-Цветкова. Се примаат на постојана работа новопријавените Тошо Грбевски, Драгица Миловановиќ, Иванка Зенделска, Трпана Бојковиќ, Љупка Балова и Марика Ацева. Не се прима на работа Лепосава Коцарова. На крајот комисијата реши по истек на секои шест месеци да се врши проверка на стечените знаења на артистите, со тоа да се следи нивниот напредок како во нивното професионално усовршување така и во културното издигање."[34]

Во написот во "Културен живот" беше истакната успешната турнеја на Кукленот театар низ Македонија, но истовремено му беше забележано дека изнесува претстави до недостаточно уметничко ниво "дека нема погодна литература - драмски текстови" уште со слаба техника на марионетското мајсторство". Им беше префрлено и на детските писатели за незаинтересираност да создаваат творби од овој род. Само Петре Прличко ги преработи и драматизира "Силјан Штркот", "Црвенкапа" и "Али Баба" и ја напиша творбата "Храбриот Цане", иследен "писател до сега не се јавил", освен Никола Солдатов, со писата "Вистинко и Праведко". Им беше префрлено и на ликовните уметници дека не се заинтересирани за кукленот театар. Театарот основа курс што траеше 8 дни во септември 1950 година. Него го посетувале лица од театрите во Титов Велес, Куманово, Штип и Струмица, а се изучуваше марионетското мајсторство, изработката на куклените глави и трупови, сценографијата, анатомијата на куклите, како и "теорија на педагошко-воспитното значење на куклените театри". Курсистите присуствуваа и на репетициите на писата "Вистинко и Праведко". Се очекуваше во најскоро време во градовите на курсистите да се формираат куклени театри.[35]

Кукленот театар наполно самостојно во текот на 1950 година работеше со свои артисти, имаше сопствена работилница за изработка на кукли, реквизити и декор. Тој ја отвори сезоната со писата "Вистинко и Праведко" од Никола Солдатов. Дотогаш тој ги прикажа писите "Силјан Штркот", "Шумска дружба", "Црвенкапа", "Снежана", "Али Баба и 40 арамии", "Храбриот Цане" и "Златната рипка". Дотогаш куклите биле изработени и "грубо без јасен лик" а некои и си личеле меѓу себе. Куклите за оваа писа ги изработи младиот Коста Балабанов и тие личеа на "мали живи луѓе"... Чувајќи ги овците овчарот Јане му раскажува на својот внук Гале за лошиот цар Клетвар и неговата жена, царицата Лагунка. Но, расказот на Јане продолжува сценски... Праведко и Вистинко, главните герои на писата, не можејќи да ги гледаат неправ-

дите на царот Клетвар, еден ден се нафрлаат Праведко на еден војник што ја мачел некоја жена која немала пари за царскиот данок, а Вистинко го бунтува народот против безмилосната царица Лагунка. Но, царот ги затвара и двајцата и ги осудува на смрт. Тогаш кључарот го опива стражарот и Вистинко и Праведко со кучарот бегаат пред царските потери. Бегајќи, тие сретнуваат еден стогодишен старец кој им расправа за добрите вили кои живеат во гората. Наоѓајќи ги вилите Вистинко и Праведко добиваат од едната меч на правдата и со него се враќаат во царството на Клетвара. Таму во борба тие ја уништуваат војската на Клетвара и неговото царство".

Режисер на претставата беше Петре Прличко кој успеал преку расказот на Јане "писата да добие едно цело, да има нормален и правилен тек". Музичката илустрација беше на Владо Солдатов и таа "делува хармонично и во склад со создадените ситуации". Од исполнителите, инаку сите млади актери, најдобро ги одиграле улогите Т. Грбевски (кључарот), Д. Арсениевиќ (Маркиз), К. Балабанов (Праведкто) и З. Богоев (Вистинко). Беше критикувано озвучувањето, што пречеше во следењето на претставата, како и на сцената од стражарот - кучарот, во која не се знаеше кој беше пијан а кој не.[36]

Куклениот театар ја затворил сезоната со "Вистинко и Праведко", писа во 4 чина со 6 слики на тема борба на вистината и правдата, против клеветата и лагата... Во основниот мотив дискретно се провлекува алузијата за денешната наша стварност, кога целата наша земја и сите нејзини трудбеници водат доследна и праведна борба за вистината, за нашата социјалистичка земја, а против информбировските клевети и лаги". Режисерот Петре Прличко "оди прилично доследно по текстот на авторот, без поголема сопствена инвентивност. Неговата заслуга е во тоа што поединечните активности ги поврзал во целост така што претставата има свој нормален тек и правилен развој. Нешто посилно се осетува присуството на режијата во првиот чин, во сукобот меѓу царот и Вистинко и Праведко а донекаде и во завршната сцена... Во изведувањето на делото во куклениот театар постои еден погрешен термин, кој по себе повлекува и погрешен став кон толкувањето на улогите. За толкувањето на поединиот улоги се употребува изразот "ја чита улогата". Иако во прашање е куклен театар, улогата не смее да се "чита", таа има да се глуми, да се објаснува, изведувачот мора да се соживее со неа и да ја изговори, да ја предаде како свое сопствено чувство. Поради таквиот став на нашиот куклен театар има премногу "читање" на улогите, а премалу вистинска глума. Поголемо уживување во улогите се забележува кај носителите на главните улоги З. Богоев (Вистинко), К. Балабанов (Праведко) и Т. Грбевски (кључарот)".

Куклите изработени од К. Балабанов дејствуваат импресивно. Тие оставија убав впечаток на складност и хармонија во боите. Критичарот префрлува за неувежбаноста на хорот, за дисциплината на детската публика, на за несоодветноста на салонот за изведба на детски претстави, но затоа додава дека клавирската придружба беше складна.[37]

Свеченото отворање на Градскиот театар во Тетово беше одржано на 11 октомври 1950 година со претставата "Чорбаџи Теодос" од В. Иљовски. Театарот имаше 7 постојани актери и неколку хонорарни, главно млади луѓе. Претставата ја режираше Панта Николиќ, раководител на театарот.

Градскиот театар од Струмица, што професионално работеше веќе една и пол година, имаше прикажано 6 писи: "Бегалка" од В. Иљовски, "Сомнително лице" од Б. Пушиќ, "Кралот на Бетајнова" од И. Џанкар, "Печалбари" од А. Панов и "Женидба" од Н. Гоголь. За наредната сезона театарот подготвуваше: "Измама" од М. Глишиќ, "Чорбаџи Теодос" од В. Иљовски, "Покојник" од Б. Пушиќ, "Огон и пепел" од М. Пуцова и "Покондирана тиква" од Ј.С. Поповиќ. Премиерата на "Измама" беше прикажана и во неа со успех настапија Думов, Боев, Ангелов, Гогов, Вета, Кујуџиев, Стојанова, Николова, Георгиев, Чипикова, Србинова, Босиљанова, Христов и Митев.

Од Кавадарци, со писмо до "Културен живот" се јави Илија Каровски во кое се поплакува во врска со гостувањето на Прилепскиот театар со претставата "Народен пратеник". Тој се жалеше на актерите, не дека за тоа не се способни, туку што "истите не беа во трезна состојба". Приредбата беше одржана во салата на "Хунан" и можеше да прими 200 гледачи, а управата продаде 320 билети. Местата не беа нумерирани, па затоа голем дел од гледачите беше останат пред влезот. Директорот на театарот не беше присутен и тоа го оправда со тоа дека бил болен. "Всушност, директорот и уште неколку артисти навистина лежеа, но не во хотелот, туку на сцената зад кулисите наполно пијани. Истите вечерта настанија и дадоа многу слаба глума, поради кое повеќе од половината публика уште после првиот чин си отиде. Истиот ден беше закажана и приредба за учениците од гимназијата но поради "технички причини не беше одржана".[38]

Театарот во Куманово работеше под многу тешки услови, а немаше ни декорација ни гардероба. Но и покрај тоа "волјата за работа и упорноста во совладувањето на тешкотиите, две најдобри особини со кои колективот постигнуваше во минатото толку вредни резултати, станаа пак основна особина на секој поединец. Недостаток на гардероба се решаваше така што самите артисти изнаоѓаа потребни костими, а декорацијата со намештајот, иако многу пати не одговараше во полна смисла спрема она што го бараше писателот во дадената сцена, а и спрема времето во кое се одиграва писата, сепак не ја кочеше работата". И под такви услови театарот подготви 3 премиери: "Ден за одмор" од В. Катаев, "Прст пред носот" од Ј. Хорват и "Парталковци" од М. Бар, а обнови и некои стари писи. Само во градот прикажа 62 претстави, што ги видоа 16.684 гледачи. Театарот гостуваше во Лесковац и Врање, како и Крива Паланка, Кратово, Пробиштип, Штип, Струмица и Гевгелија. Таму прикажа вкупно 23 претстави, што ги видоа 6.711 гледачи.

Основна слабост им беше "запоставувањето на идејно-воспитната работа поради што и работната ди-

сциплина не беше на доволна висина. Управниот одбор во предвидените часови за политички и други предавања одржуваше репетиции мислејќи дека со тоа ќе постигне поголем успех во работата, а заборавше една основна работа и тоа дека само и единствено преку идејно-воспитна и политичка работа ќе се подигне работната дисциплина, а преку тоа ќе се постигне и поголем работен ефект". Како основна слабост, според тоа, се наведуваше грижата за "личното издигање". Репертоарскиот план за наредната сезона предвидуваше да се приготват пиесите "Шума" од Островски и "Протекција" од Б. Пушиќ, "Поп Киро и Поп Спиро" од Сремац и други.[39]

Драмската група на КУД "Благој Шошолчев", што беше формирано во 1948 година, како младинско друштво, со својата прва претстава "Сомнително лице" го заседе второто место на Белградскиот фестивал. На младинскиот фестивал, што беше одржан во февруари 1949 година, таа настапи со пиесата "Бојарка" од Островски и го заседе првото место. Со свои претстави таа настапуваше во Кочани, Куманово и др. градови на Македонија, како и Урошевац, Пеќ, Призрен, итн. Дотогаш ги имаше прикажано "Бојарка" од Островски, "Сомнително лице" од Б. Пушиќ, "Павле Корчагин" од Островски, "Ден за одмор" од Катаев, "Една Вечер" од К. Чашуле, "Парталковци" од М. Бор, а го имаше најавено и прикажувањето на "Кралот на Бетајнова" од И. Цанкар.

МНТ предвиде да прикаже девет премиери во сезоната 1950/51 година. Тоа беа: "Господа Глембаеви" во режија на Раша Плаовиќ, "Длабоки корени" од Гоц и Д'исо, во режија на И. Милчин, "Дванаесетта ноќ" од В. Шекспир и "Еден месец на село" во режија на Димитар Костаров. Беше предвидено и прикажување на една домашна пиеса или "Крвава македонска свадба" од В. Чернодрински. Операта предвиде премиерно да ги изведе: "Кармен" од Бизе, "Дон Пасквале" од Доницети и "Аида" од Верди.

Градскиот народен театар - Битола планираше да ги прикаже "Длабоки корени", "Оган и пепел" од М. Пуцова, "Г-ѓа Министерка" од Б. Пушиќ, "Девојка без мираз" од Островски, "Антица" од Р. Крле, "Седмината во подрумот" од Славко Колар и "Публикувани" од М. Божиќ.

Градскиот народен театар од Титов Велес планираше да ги прикаже премиерите на пиесите: "Бегалка" од В. Иљоски, "Доходно место" од Островски, "Свет" од Б. Пушиќ, "Длабоки корени" и "Антица" од Р. Крле.

Театарот во Штип ја најави изведбата на: "Бегалка" од В. Иљоски, "Измама" од М. Глишиќ, "Распаќе" од М. Гоковиќ и "Женидба" од Гоголь.

Струмичкиот театар планираше да ги прикаже "Измама", "Чорбаџи Теодос", "Покојник", "Оган и пепел" и "Покондирана тиква".

Прилепскиот театар предвиде да ги прикаже "Чорбаџи Теодос", "Д-р" и "Печалбари".

Театарот во Куманово ги планираше прикажувањето на: "Печалбари" и "Протекција".

Истовремено се предвидуваше репертоарот во Прилепскиот и Кумановскиот театар, во текот на сезоната, да биде проширен.[40]

Македонскиот народен театар ја започна сезоната со прикажувањето на претстави на летната сцена и тоа на 1 септември (во петок) на "Коштана", на 2 истиот месец (во сабота) "Коштана", а на 3 септември (во недела) "Сомнително лице", сите со почеток во 20 часот.

Театарот во Битола ја прикажа "Нажалена фамилија" за населението од селата на Демирхисарска околија и тоа Сленче, Мургашево, Суводол, Кутрешино, Стругово и др. на 1 септември.

На 3 септември 1950 година, Градскиот народен театар во Охрид ја отвори сезоната со претставата "Измама" од М. Глишиќ, а пак Градскиот народен театар од Струмица ја отвори сезоната со "Женидба" од Гоголь, а во режија на Димитар Колчаков.

Во Тетово се вршеа забрзани подготовки за отварање на Градскиот народен театар со пиесата "Чорбаџи Теодос". Во театарот, како што е истакнато порано, работеа седум постојани актери и неколку хонорарни млади луѓе. Претставата ја режираше Панта Николиќ, а се очекуваше да биде изведена на свеченоста по повод отварањето на театарот на 11 октомври 1950 година.

Во присуство на секретарот на Градскиот комитет на КПМ Александар Мартиновски и на Околискиот комитет Мелко Антевски како и на претставници на Градскиот и Околискиот народен одбор, делегати од МНТ, на свечен начин беше отворен Градскиот народен театар во Тетово со "Чорбаџи Теодос" од В. Иљоски, а во режија на Панта Николиќ. Беше пофален режисерот и колективот за усилбите што ги вложи. Тие за тоа беа наградени и од публиката со долготраен аплауз. Рецензентот на оваа премиера прави замерка за поделбата на ролите, за гримот и костимите. "Така на пример, улогата на жената на Спиро, слугата на Чорбаџи Теодос и беше доделена на Фанија Томоска која со успех ја предаде. Но таа повеќе би одговорила на улогата на Ефка - тетката на Стојанка - наводаџиката. Инаку, В. Неделковска во оваа улога не го даде потребниот ефект. Ист е случајот и со некои други улоги... Мажите, актери, освен фесовите немале никакви други обележја на времето, така и заради лошиот грим Неделковска изгледала помлада од својата внука Стојанка, а Кева повеќе личела на ќерка отколку на жена на Чорбаџи Теодос...без либаде и коврак, со кус штофен фустан и модерна фризура". Рецензентот го критикуваше и јазикот на изведувачите. "Панчо Васовски во улогата на селанец, Маца Гричароска во улогата на циганката Петрија, Слободан Мојсовски на циганот Поцко и Цветковски во уло-

гата на трговецот Арсо, беа многу добри и внесоа голема живост во пиесата. Музиката во пиесата ја изведоа со успех А. Апостолски, Страхиња Нацевски и Глигорија Димитровски."[41]

Турската драма при Малцинскиот театар, на 13 и 14 октомври гостуваше во Битола со "Сомнително лице" и "Мечка", и продолжи со посети на Охрид, Прилеп, Титов Велес, Штип и Радовиш.

Зградата на Битолскиот театар беше поправена и дозидувана така што во неа беше ангажиран колектив од 50 луѓе. Инаку, овој театар од своето основање дотогаш прикажа 35 премиери со 625 претстави на кои присуствуваа 200.000 гледачи. Театарот ја подготвуваше пиесата "Длабоки корени". Тој располагаше и со летна сцена, со 1.240 седишта. Во театарот работеше и Куклен театар кој дотогаш ги прикажа пиесите "Силјан штркот", "Златната рипка" и "Црвенкапа".

Куклен театар отвори и Струмичкиот театар по повод 5 Ноември - денот на ослободувањето на градот, со пиесата "Вистинко и Праведко" во режија на Гига Вета.

Како што пишуваше во "Нова Македонија" и во Радовиш беше формиран градски театар. Тој ја прикажа претставата "Печалбари" од А. Панов. Благодарејќи на театарот работеше и дилетантска група во гимназијата "Викторија Поп Јорданова", која ја прикажа пиесата "Дадовме збор" од Борис Бојаџиски.

Театарската школа училиштата 1950/51 година ја започнала на 1 октомври 1950 година. Во школата работеа 3 класа со 28 ученици. Претпладне беа одржувани општообразователни часови, а попладне стручните, по актерско мајсторство. Проблемот со наставен кадар беше решен. Наставниците беа принудени сами да ја прават наставната програма. Наставниот кадар беше составен од еден редовен професор и 18 хонорарни. Наставниците по стручните предмети не ги одржуваа редовно своите часови. Честопати професорите по актерско мајсторство и историја на театарот по цели месеци не доаѓаа заради зафатеност во театарот, а и поради несериозно однесување. Наставниците по општообразовните предмети, како на пример за грим, сцена, сценски движења, задоволуваа, додека наставниците по актерско мајсторство не. Во првата година актерско мајсторство предаваше Тома Киров, кој како педагог добро се развива и работи по предметот на импровизации. Во втората година наставник беше Илија Цувалековски. Тој предаваше и дикција така што седмично му се собираа по 15 часови. Тој беше редовен на часовите, но за сите не можеше да биде подготвен. Во трета година актерско мајсторство требаше да го предава Илија Милчин и Крум Стојанов, но предвидената програма не се изведува. Тие беа задолжени да постават пиеса, која учениците треба да ја прикажат како дипломска претстава, пред публика. Но, тие сеуште пиесата не ја одбраа иако Илија Милчин во театарот режираше пиеса во која беа ангажирани 6 ученици. Со третата година главно работеше Крум Стојанов, според скратена програма за 1 и 2 година, бидејќи неколку ученици со средно образование направо беа примени во 3 клас.

Постоеа спротивни мислења за тоа како да се изведува наставата по актерско мајсторство. Дилемите беа околу тоа дали таа да биде уска, практична како во театарот, или со поширока театарска подготовка (со етиди, без драмски текст - подоцна да се оди на текстот). Мислењето беше дека беа добри стручните наставници Димитар Костаров, Илија Милчин, Илија Цувалековски и др. Се случуваше, како што веќе е речено, Илија Милчин, по неколку месеци да не одржува часови, или пак да доаѓа на часовите неподготвен каков што беше случајот со Илија Цувалековски. Историја на уметност предаваше Радмила Милосављевиќ но поради недостаток на професори таа предава и општа историја и географија. Ова и беше прва година да работи. Таа во предавањето повеќе се задржува на биографиите на уметниците, отколку на нивните дела. На состанокот со младинците се бараше таа повеќе да се задржува на сликарството, архитектурата и скулптурата. Двата други предмета што ги предаваше не ги прераскажуваше добро. Му забележува и на способностите на директорот, кој не одржа ни еден состанок со наставничкиот совет. Од школата беа исклучени три ученици кои се жалеа на сојузната влада, што ги врати во училиштето. Поради слабоста на управата, во 1949 година партиската организација го презеде раководењето и се грижеше за буџетот; исклучуваше ученици и др. Ваквата улога таа ја задржа и во 1950 година. Младинската организација ги "приведуваше" наставниците да ги одржуваат часовите. Тоа ја илустрираше "силната желба за учење и знаење". Таа, преку дебатниот клуб, ги опфаќаше сите ученици. На состаноците младинците обработуваа теми за моралот, потоа политички коментари, на предавања од историјата на уметност, читаа извадоци од театарска литература или. Школата беше сместена во Културниот дом на малцинствата. Таму имаа три училници и една просторија за наставниците. Немаа поголема сала за актерско мајсторство, како ни канцелариски материјали, шкафови, мастила и пера. Во училниците немаше фотографии на државните и партиските раководители. Школата се наоѓаше на Битпазар, а интернатот во школата "Св. Климент".

За да се надминат некои слабости беше формирана комисија која, по проучувањето на состојбите, предложи следни заклучоци:

1. Школата не дала поголеми резултати заради лошиот избор на ученици, поради недостаток на наставен кадар, како и поради немарниот однос на театарските работници, како и од објективни причини - немање простор. Слабостите се провлекуваат од првиот ден на училиштето. На мислење се школата да прерасне во студио, да се примаат ученици со завршено средно образование, а со нив да работат најдобрите кадри.

2. Да се смени директорот, а за нов директор да се постави Илија Цувалековски.

3. Дирекцијата да води строга сметка и контрола за исполнување на наставната програма, а наставничкиот совет да се бори против занаетчиски начин

на предавање. Во тој однос Илија Милчин да му помага на И. Цувалековски.

4. Часовите по стручни театарски предмети редовно да се одржуваат.

5. Да се назначат наставниците за предметите: општа историја и географија.

6. Да се земат ученици за играње во претстави на театарот.

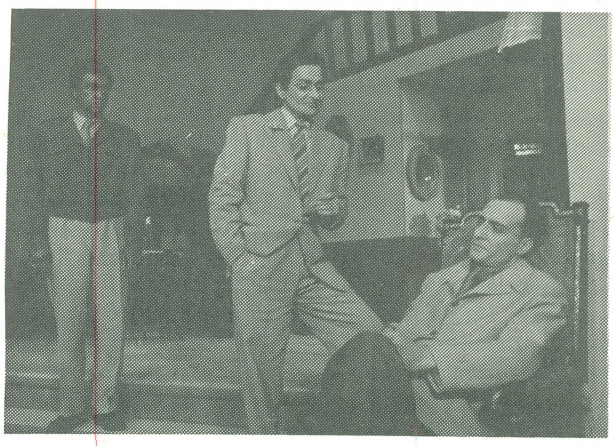
7. Да се исклучат двата примени ученици од балетот заради избегнување да одат на отслужување на воениот рок.

8. Да се доделат средства на школата за набавка на инвентар, нагледни средства и друго.

9. Да се разгледа целиот наставен програм, да се дополни, измени и утврди.[42]

Веднаш по влегувањето на единиците на НОВ во Битола, на 4 ноември 1944 година, беше организирана театарска група што даде придонес за населението. Оваа група ги придружуваше по партизанските единици и како тие ги ослободуваа селата и градовите, така таа даваше претстави по актовки и концерти. По ослободувањето на другите краеви таа се врати во Битола и го образува Битолскиот театар. Театарот имаше 17 актери-ки "кои секојдневно на заеднички советувања дискутираат за делото што има да се подготвува, го изучуваат времето и околностите што ги прикажува пиесата, читаат и проучуваат критики и расправаат за делото, слушаат часови по литература и литературен јазик, за да можат да се фрлат со жар и творечки занес во остварување на пиесата". Тие започнаа да ја спремаат пиесата "Длабоки корени" со ветување дека ќе им дојде режисер од Скопје. Но, кога таков не дојде, со режија на пиесата се зафати Предраг Дишленковиќ и Димче Стефановски. Театарскиот рецензент ја прераскажува содржината на оваа пиеса и ги наведува тешкотиите со кои се судрија двајцата режисери кои "успеваат да дојдат до правилно поставување на сценатa, постигнувајќи во главната линија адекватна атмосфера на дејството на образложената психологија на личностите. Во надворешната страна на режијата при услови на мала сцена и скромни сценски средства, режијата го има среќно решено прашањето на просторот и прашањето на декорот. На тој начин, општиот впечаток од претставата главно е добар". Кај Ацо Стефановски, како Брет Чарлз, "се забележува успешен стремеж за психолошко анализирање на личноста". Предраг Дишленковиќ како сенатор Лангдон "покажува сигурност и рутинираност во глумата, но повеќе се користи со надворешни изразни средства". Писателот Х. Мерик го игра Димче Стефановски "повеќе е резонер и јавна свест, а помалку цинник што од текстот произлегува". Улогата на Алиса ја толкуваше Мара Георгиева. Таа беше најтешка улога но "не може да остане на висина во сите моменти, особено при настанувањето на оној привиден проблем кога Алиса ја симнува маската на лажно доброчинство спрема црнецот Брет". Блашка Дишленковиќ, како Бела Чарлз "има нежност во изразот во ситуациите со Брет и покажува интуитивност со разбудувањето на социјалната свест во последните дијалози на сенаторот Лангдон". Лекоумната млада Хани во интерпретација на Мара Савевска беше "многу добар толкувач". Кај неа и Блашка "маската е премногу натуралистички потцртана". Веле Дуковски како Рој Максуел "покажува искрено залагање и стремеж да ја преживее личноста". Џиневра во интерпретација на Васка Бошкова "има црти на реалистичка глума но премногу е подвлечена одликата на американски авантуризам". Петар Вељановски како Шериф "е одмерен во изразот и е сигурен на сцената".[43]

Драмата на МИТ премиерно ја изведе "Длабоки корени" од Џемс Гоу и Арно Д. Исо како прва премиера во оваа сезона во режија на Илија Милчин на 7 ноември 1950 година. Главните улоги ги толкуваа: Марија Бошкова, Добрила Чабриќ, Стојка Цекова, Трајко Чоревски, Илија Милчин, Мирко Стефановски, Крум Стојанов, Илија Цувалековски и други. Новина беше, покрај тоа што таа беше прва американска пиеса на сцената на МИТ, што за петте роли имаше алтернација. Во рецензијата, откако се говори за делото и неговата социјална порака, вниманието беше задржано на режијата на Илија Милчин. За неа беше подвлечено дека претставува "успех и афирмација на неговиот режисерски талент и доказ за познавањето на режисерското мајсторство. Правилно применувајќи го веќе утврдениот и провереният реалистички метод во секој творечки процес во нашиот театар, тој правилно пристапи кон идејното објаснување на драмата



Сцена од претставата "Длабоки корења"

и нејзиното реалистичко ликовно-звучно оформување на претставата. А посебен успех претставува фактот што Милчин, со оваа своја режија направи сериозен чекор и обогатувањето на тој метод токму тогаш кога тоа го бараше степенот на развитокот и натамошниот напредок на нашиот артистички ансамбл". Објаснувајќи ја натаму режисерската концепција, во која Милчин трга од идејно јасни позиции и со разбирање на проблемот, во рецензијата беше истакнато дека "како дел од социјално-економската проблематика на денешна Америка и неминовноста на заострувањето на историскиот сукоб помеѓу силите на прогре-

сот и силите на реакцијата во која нема компромис". За добриот прием на претставата придонесе и "вородостојното толкување на текстот и ликовите како и мајсторското спроведување на градацијата на напнатоста во атмосферата од сцена во сцена, психолошката мотивираност во градацијата на односите, развивањето на дејствието и процесот на уобличувањето на поодделни ликови во врска со алтернативата за или против напредокот. Таа градација, постојаното повишување на напнатоста и ритмичкиот дух на претставата се заснива и поентира преку јазлите со развојот на драмскиот конфликт: со Бретовото доаѓање, неговото посетување на градската библиотека, намерата да замине на конференција во Атланта, одбивањето на стипендијата, случајот со часовникот, љубовта спрема Џеневра - се до потполното симнување на маските и јасно определување на поодделните личности, до поврзувањето на старот Лангдон со клус-клан до разобличување на лажната хуманост на Алис, до класното осознавање на Бела, до револуционерното решение на Бред, до фактот што и Хауард зема активно учество во играта. Завесата се спушта - но публиката знае дека борбата продолжува". Рецензентот како успех на режијата го истакнува "широкото користење и на надворешната режија, повишување на гласот и неговото нијансирање, широката употреба на гестот, користењето на мимиката, движењето итн., за изразување на смислата на акцијата и внатрешните доживувања на ликовите - сигурно претставува успех во нашата режија, успех и за тоа што претставата претставува натамошно смислено применување на веќе утврдениот реалистички метод". За успехот на претставата придонесоа и актерите. Така, Илија Џувалековски како сенаторот Лонгдан "е маркантен претставник на аристократскиот југ, ни лош, ни добар, малку намќорест и капризозен старец, но со волчји сфаќања, витална сила и голема енергија и волја за борба". Но, кај Илија Џувалековски имаше "на места клише, употреба на извесни изабени средства што веќе ги употребувал во некои свои поранешни улоги (неговото поткашлување, одот)". Ако се ослободеше од тоа тој ќе беше уште "поубедлив" и "посилен". За интерпретацијата на Т. Чоревски пишуваше дека придонесе за "општо подигање на претставата на повисоко ниво. Уздржан во гестот, со одмерен глас и една логична успореност во движењата, тој го дава впечатливо и верно ликот на поручникот Бред" и понатаму "убедлив во обичната реченица тој запаѓа во непотребен, затоа што и се обрнува директно на публиката, патос кога се работи за поважни места, за сметка на убедливоста и единството на своето толкување". Марија Бошкова "дава нови докази за својата вистинска талентираност и даде уште една добра игра, што претставува нов успех во нејзиниот напредок како артистка со сериозни вредности. Сложената метаморфоза на Алис таа ја даде со чувство на мерка во градацијата и логичко-психолошка мотивација. Оваа улога на Марија Бошкова говори за широката скала на "фахови" во нејзиниот индивидуален репертоар". Писателот Хауард, Илија Милчин го презентира како "цинични, надмоќен во односите со силата на својот интелект, студен резонер, трезвен претставник на разумот и нагледувач во првиот дел на пиесата, со позасилена активност и навлегување во играта на вториот дел и тоа со оправдања". Во играта на Милчин имаше "широко користење на мимиката" што говори за неговите способности за објаснување на карактерни улоги. Со внесување на повеќе емоција, творечки нерв, неговата креација би била уште порелјефна". Џиневра на Д. Чабриќ "говори за нејзиното познавање на сцената и овладување на сценската рутина и за нејзиното преголемо потпирање на таа рутина што секако го осиромашува ликот на Џиневра... за разлика од толкувањето на Д. Пуцкова која има една друга Џиневра со: подлабоки внатрешни преживувања, со топли човечки чувства, со малку романтични расположенија - што само потполно го уобличува нејзиниот човечки профил. Сцените од вториот чин говорат дека Пуцкова умее да даде вистинска уметност на доживување и да ги изрази и најсложените психолошки состојби со економични изразни средства". Рој Максуел на Крум Стојанов беше релјефна личност на сцената, а тој "форсирајќи ги елементите на комика ги дискредитира, тој и таков Рој Максуел, ја разголитува сета негова нискост и духовна сиромаштија". Според рецензентот најслаба беше слугинката Бела, што ја толкуваше Стојка Цекова. Но, овие пропусти во толкувањето, секако беа и заслуга на режијата. Слугинката на Цвета Јакимовска, е "прилично успешна". Таа ја дава како "добро, површно, но во суштина чесно девојче, нешто ограничено - слично како што ја замислиле и дале авторите". Не се штедеа зборови за пофалба на сценографијата, што ја "дочарува атмосферата" и ја "овозможува динамичната мизансцена" и слично.[44]

Основачкото собрание на здружението на драмските уметници во НР Македонија се одржа во просториите на МНТ на 11 ноември 1950 година. На собранието беше поднесен реферат, усвоен правилник и избрана управа на здружението. За претседател беше избран Димитар Костаров, за потпретседател Петре Прличко, за секретар Илија Џувалековски, а за членови: Тодор Николовски, Крум Стојанов и Марија Бошкова. На крајот од собранието беа испратени телеграми до ЦК КПМ и до Министерот за наука и култура во кои меѓу другото се вели: "драмските уметници ветуваат дека преку своето новоосновано здружение ќе се борат за уште повисок квалитет на своето творештво, борејќи се истовремено против секоја аполитичност и безидејност во својата работа".[45]

По официјалното основање на Македонската филхармонија, таа го прикажа својот прв редовен концерт во салонот на МНТ на 6 ноември 1950 година. Во програмата на концертот беше застапена: Увертира кон операта "Свадбата на Фигаро" и Симфонијата бр. 40 во Г-мол од Волфганг Амадеус Моцарт; потоа концертот за пијано и оркестар бр. 4 во Г-дур од Бетовен, со гостин солист Мелита Лорковиќ, како и увертирата кон операта "Оберон" од Карл Вебер. Со концертот дирижираше Тодор Скаловски. Овој концерт беше по-

Основачите на Македонската филхармонија со својот шеф - диригент Тодор Скаловски

слаб од оној одржан во Охрид. Но, затоа пак радуваше фактот што десетина ученици од музичката школа на него, сосем коректно настапија.

Увертирата "Свадбата на Фигаро" во почетокот "не освежи со животната и весела мелодичност" а симфонијата бр 40 "и покрај некои слаби места на дувачкиот состав, а поспецијално обоата, ни го откри Моцартовото музичко богатство". За Бетовеновиот Г-дур концерт за пијано и оркестар бр. 4 кој беше одраз на бурата што ја носи Бетовен, иако солистот, оркестарот и диригентот не "беа едно цело", но не по вина на солистот... Токму во овој концерт дојде до израз нехомогеноста во оркестарот каде што гудачките инструменти отскокнуваа од дувачките. Тоа донекаде доаѓа и од распоредот на самиот оркестар на сцената". Увертирата кон операта "Оберон" од К. Вебер "беше добро исполнета освен делот каде што мелодијата е во прва и втора состојба, а акомпанументот во гудачкиот оркестар, бојата беше несигурна и тонски неубедлива".

"Оркестарот ако се пополни со обоист и уште некој хорист, веруваме дека во идните концерти филхармонијата ќе ја покаже својата вистинска вредност. Солистката Мелита Лорковиќ во концертот Г-дур ја потврди својата класа како добар интерпретатор на Бетовен. Нејзиното гостување му даде уште посвечен карактер на овој прв концерт на Македонската филхармонија". Тодор Скаловски како диригент "полагаше грижи, оркестарот да го почитува и од него да го постигне она што е возможно, иако во концертот за пијано и оркестар од Бетовен, покажа извесна несигурност. Тој треба да се ослободи од постојаниот поглед и следење на партитурата со кое ќе има подобар рефлекс и сигурност при раководењето, што јасно се покажа во увертирата "Свадбата на Фигаро" која ја дирижираше напамет. Инаку, Скаловски притежава музикалност, чувство за стилска интерпретација и се утврдува на диригентскиот пулт". Се забележуваше и се бараше на идните концерти да "се најдат дела на југословенски композитори".[46]

Прилепскиот театар, кој уште не го имаше прославено својот прв роденден, прикажа над 30 претстави што ги гледале повеќе од 10.000 гледачи. Во предизборната кампања овој театар прикажува претстави во Кавадарци и Неготино, како и во селото Плетвар, каде што беше прикажана претставата "Народен пратеник". Обновена беше и "Бегалка", а беше планирано и прикажувањето на "Пат во злочин", "Нажалена фамилија", "Антица", "Длабоки корени" и "Оган и пепел".

Битолскиот театар во сезоната 1950/51 година прикажа 36 претстави со 8.527 гледачи. Беа прикажани и обновените претстави "Печалбари", "Сомнително лице", "Нажалена фамилија" и "Мост". Во споменатата сезона беше прикажана и пиесата "Длабоки корени" а беше во подготовка и "Антица", додека до крајот на сезоната го планираа "Оган и пепел" од Мира Пуцова, "Г-ѓа Министерка", "Мома без мираз" на Островски, "Седумината во визба" од С. Колар и "Отстапување" од М. Божиќ.

Титовелешкиот театар ја прикажа "Бегалка", а од крајот на сезоната го планираше и прикажувањето на "Свет" од Пушиќ, "Антица" од Р. Крле, "Длабоки корени" и "Доходно место".

Струмичкиот театар, во сезоната прикажа само југословенски автори: "Поконџирана тиква" од Ј.С. Поповиќ, "Измама" од Глишиќ, "Чорбаџи Теодос" од В. Иљоски, "Оган и пепел" од М. Пуцова и "Покојник" од Пушиќ.

Штипскиот театар, со исклучок на "Женидба" од Гоголь, исто така, играше само југословенски авто-

ри "Бегалка" од В. Иљоски, "Измама" од М. Глишиќ, "Раскрсница" од М. Гоковиќ.

Прилепскиот театар ги имаше припремено "Чорбаџи Теодос" од В. Иљоски и "Печалбари" од А. Панов, а го припремаше и "Д-р" од Б. Пушиќ.

Охридскиот театар го припремаше "Раскрсница" од М. Гоковиќ, "Оган и пепел" од М. Пуцова, "Покојник" од Б. Пушиќ и "Сребрена кутија" од Џ. Голсфорди.

Малцинскиот театар - Турска драма ги обнови: "Сомнително лице", "Мечка", а ги подготвуваше уште и "Вообразен болен" од Молиер, како и "Тартиф", а Албанската драма: "Женидба", "Маж и жена" од албански писател, а наскоро најавуваше прикажување на "Г-ѓа Министерка".

Според овој преглед произлегува дека театрите во Македонија планираа прикажување на дванаесет премиери. Напоредно со тоа беше предвидено претставите да бидат на поголема уметничка височина, што само по себе претпоставуваше вложување на поголем труд.[47]

Во поголемиот напис за претставите на Титовелешкиот и Штипскиот театар, Петре Прличко во почетокот пишува за мрежата на градски театри и улогата што тие ја имаат во својата средина и пошироко. Театарот во Титов Велес се здобил со "удобна и пространа сцена" како и "амфитеатрална сала со удобни седишта, комотни гардероби, чиги, мостови и други сценски уреѓај" а што беше најважно "се создаде таков здрав колектив кој веќе има свој развоен пат". Што се однесува до колективот таков беше Штипскиот театар, но тој немаше услови за работа. "Немаат удобна сцена, ниту страничии врати за изнесување на декорот". "Бегалка" на сцената на Титовелешкиот театар во режија на Борис Бегинов има белег на сериозна студијна работа, но со еден посериозен недостаток, во смисол на сценскиот допринос. Тоа говори за лошо разбирање на сценска реалност кое е проблем и на скопската сцена. Не е достаточно еден артист да каже даден текст "простичко, под свое име и со внатрешни чувства" а да тој текст остане на сцената без да ја премине рампата за која цел ние ја дигаме завесата пред нашите гледачи". Понатаму, Прличко го наведува дијалогот во вториот чин, меѓу Бошко и Ленче, кога беше нарушен контактот меѓу сцената и гледачите. Штипската "Бегалка" во режија на Протогеров и Арев даде подобри резултати, но беше јасно дека тие одеа по скопската претстава, дека шаблонски ја пренеле, што не беше случај со Бегинов, кој се трудеше "Бегалка" да ја прикаже онака како што тој ја замисли.

Улогата на Аџи Трајко во Титовелешкиот театар ја интерпретираше Стојче Филипов. Таа беше "површна". Филипов не се погрижи да проникне внатре во душата на лихварот Аџи Трајко, а го бара надворешно, понатно со "непотребни гестови и мрштење чело, сакајќи цело време да и каже на публиката: "Гледајте ме, јас сум лош, јас сум лош". Додека штипскиот Аџи Трајков (И. Арев) - тој прототип на скаперник, лихвар и сребролубец, се погрижи да го понесе со внатрешни чувства, да го прикаже во вистинска светлина. Тој се имаше сживеано со дејството, природно "без непотребна афектација ја искажува својата мисол, така што неговата игра е пријатна и убедлива". Енса Џипунова како Велика "постигна на поединии места големи висини со својата природна и непосредствена игра. Таа наполно се доближила до ликот на жена - маченица во суровиот патријархален дом на деспотот Аџи Трајко". С. Сианска ја толкуваше улогата на Велика во Штипскиот театар и "се мачи со извесна актерска игра да ни ја изглуми таа слаба, измачена жена која како сенка се вее по куќата. Текстот го кажува без определена мисла, а во поединии места преминува во декламаторство и непотребен патос". Улогата на Досе ја толкуваше Екрем Џаферов без "неговата лигавост на разгалена будалинка, а даден е како човек кој мисли, љуби, страда по Ленче. Не полошо го даде Досета и А. Протогеров на Штипската сцена". Зора Иванова како Ленче, настани на Штипската сцена како дебитант и "докажува дека е несомнено талентирана. Таа на сцената верува во се што прави, нејзината присутност се чувствува дури и кога нема текст, што значи дека верно се сживеала со ликот на Ленче". Димче Петров во улогата на бозаџијата Трендо "не задоволи поради тоа што тој го дава како будалинка со кого целиот град си тера шега". Рецензентот не беше задоволен ни со актерот К. Крупишки кој на Штипската сцена го толкува Тредна, затоа што и тој тргна по "истата линија, само што тој оди човечки" а не како Петров кој одеше како "по федери, сакајќи со тоа да предизвика смеа". О. Икономова во улогата на Мирса "внесе свежина и даде добар образ". Како Мирса на велешката сцена настани Ратка Зарзева. Нејзиниот лик "беше целосен до крај". Како Митре на Штипската сцена настани Васил Радов, и во таа улога "делуваше природно". Во помалите епизодни роли со својата добра игра се истакнаа: П. Аџикимов, З. Атанасова, К. Мрцков и Арнаудов, членови на Штипскиот театар, а во Велешкот театар Панче Сираков, Борис Бегинов и Душко Попов.

Им се замеруваше на градските театри за "сценската лажност што беше карактеристика на актерите од "бившите режими кога секој од нив носеше торбичка која беше полна со плач, радост итн. и во даденот момент на сцената вадеше од неа што му треба, солзи, смеа, итн. Таков начин на игра го прави артистот студен, површен, шпекулант, на кого му е цел само да се допадне на публиката, но нашиот млад артист не би требало да ги усвојува тие шаблони и калапи, туку да се помачи да го улови вистинското чувство на даденот герој и како резултат на неговото верно живеење на сцената, да се јави радост, солзи и смеа. Нашиот гледач не прима такви ефтини ефекти и конирани трикови".[48]

Втората премиера во сезоната на Титовелешкиот театар беше "Сомнително лице" од Б. Пушиќ во режија на Борис Бегинов. За режисерот рецензентот пишува дека тој е режисер "што го познава режисерското мајсторство и не е лишен од режисерски талент. Тоа се огледува во правилното остварување на извесни ликови, во нивниот донекаде издржан и меѓусебен однос и однос кон дејството, како и во

емотивното доживување во творечкиот процес на режијата". На негова сметка имаше и некои забелешки "лошо опртаниот лик го снижува уметничкото ниво". Таков беше случајот со ликовите на Аńа, Милисав, Ѓоко, Чорбаци Миладин, а понекаде и кај Јеротије. Режијата не успеа да ги усогласи меѓусебните односи на ликовите што беше највидливо во односот на Јеротије - Аńа кога тој не се плаши од неа, туку токму спротивното. Беше пофален ансамлот дека "мимиката, гестот, движењето, нијансирањето на гласот, користени се многу претпазливо и складно". Ова недостатуваше кај актерите кои го толкуваа ликот на Вико и Ѓоко. "Успехот на режијата не би бил задоволителен без сериозното залагање на артистите, кои и покрај пребрзан, до извесна мерка и недисциплиниран труд, дадоа докази за своите уметнички квалитети". Јеротије го толкуваше Б. Анчевски и тој "живее со внатрешниот живот на Јеротије, непосретствен а и не игра за публиката. Гестовите му се складни, а гестот погоден". Љубица Ефремова во улогата на "Аńа, уште еднаш го потврдува својот артистички дар". Стојна Анџева настани во улогата на Марица. Таа "е многу жива, темпераментна, разгалена девојка. Нејзините чувства се искрено предадени и во сите ситуации владее со психолошките мотивации, но негде внесува особености на својот карактер и манир". Вико на Стојче Филипов не беше секогаш целосен лик. Тоа се случуваше кога Филипов играше за публиката, употребувајќи шаблонизирани изразни средства во мимиката и гестот, што беше во спротивност со психолошката мотивираност на дејствието. Но, имаше места каде со задоволство се прима неговата креација на Вико, на тој бескрупулозен и цинички човек. Екрем Џаферов, во улогата на Жико, "задоволува". Неговиот однос во сцената со Миладина не беше "доволно изразит" и неговото "бесчуство би требало да биде позасилено во ситуациите кога е пијан и мамурлив". Младиот артист Илија Васков во улогата на Милисав "ветува и успешно го прави ликот на Милисав". Меѓутоа, "внесува и непужна театралност, немотивирана гестикулација и мимика (кога говори со Јеротије и Жика). Рецензентот го прекорува затоа што сака да биде повеќе "изразит и да се покаже пред публиката". Тодор Коларов во улогата на Таco, беше "приемлив". Оваа улога во претставата беше "една од најиздржаните". Тој "владее со адекватни изразни средства. Особено е успеал во нијансирањето на гласот и мимиката". Димче Петров во улогата на Ѓоко "успеал да го дочара ликот" а му недостатуваше повеќе "емоција и чувство", што особено паѓаше в очи кога се читаа писмата на Марица, а што требаше да го даде "поизразито недоумието од настаните околу него и со него". Стојан Сердаров како Алекса Жуниќ не го изрази доволно лакомството но "сепак е успешно остварен на сцената". Својата артистичка рутина "успеал правилно да ја искористи". Во улогата на Миладин настани Тодор Гравчев и се "претставил како пријатна изненада". Иако млад актер "со успех се вживеал во душата, мислите и движењето на еден постар човек. Неговите воздржани гестови и мимики ако беа подзасилени со лукава сервилност ние ќе имавме задоволство да видиме еден наполно целосен лик". Душко Поповски како Спасое се претстави како "просечен артист", а Петре Бошков како Јосо "уште еднаш го потврди својот талент во комичните улоги". Сценографското решение на Трајко Гулевски беше "доста оригинално". Тој не ја копираше сцената од скопската претстава, ами побара "сопствено разрешување".[49]

Во Драмата на МНТ за првпат истовремено се работеше на подготовка на две пиеси "Нажалена фамилија" од Б. Нушиќ во режија на Петре Прличко и "Еснафи" (Малограѓани) од М. Горки, во режија на Илија Милчин. Крајот на годината беше на прагот, а Операта на МНТ сеуште немаше премиера. Затоа усилно се работеше на операта "Кармен" од Бизе. Таа премиерно требаше да се прикаже во март идната година. До пролонгирање на премиерата дојде заради отсуството на носителката на главната улога, односно заминувањето на Ана Линша на лекување во Швајцарија. Според објаснувањето на управителот на театарот, првенката на операта ја знаеше ролата. Но, подоцна се испостави дека беа потребни уште 45 дни репетиции. Доаѓањето и неработењето на режисерот го чинеше театарот 24.000 динари, а публиката беше принудена премиерата да ја чека до март. Управата на Операта иако беше запознаена со положбата околу подготовката на "Кармен", ништо не превзеде. Затоа беше започнато со подготовки на "Волшебната флејта". Беа констатирани и некои други недоследности како на пример, таа што солистите беа цел месец без корепетитор, поради боледувањето на Ладислав Палфи. Диригентот Ловро Матачик се "самозаборава и си дозволува дури и самоволија, кршејќи ги своите обврски спрема установата каде што е во работен однос - се задржува во Загреб каде што гостуваше повеќе отколку што му беше дозволено. Управата на Операта позволува Ловро Матачик да одолговлечува со припремањето на оркестарот што не смееше воопшто да се позволи", и на крајот во непотпишаниот напис пишува: "Не треба ли некој да ја сноси одговорноста за угледот на Операта и материјалната штета што е направена поради ова одлагање на операта кога се знае дека во целата наша земја се спроведува упорна борба на штедење."[50]

Македонската филхармонија го одржа својот втор концерт со дела од Брамс, Бетовен, Моцарт и Смокварски на 26 декември 1950 година. Со филхармонијата диригираше Кирил Спировски, диригент на Скопската опера. При Министерството за наука и култура беа формирани совети за ликовна, театарска и филмска уметност и литература. Во овие совети влегоа по 5-8 познати театарски, музички и ликовни уметници и писатели. Советите работеа како самостојни тела, а ги разгледуваа проблемите од театарската, ликовната и филмската уметност, како и литературата. На тој начин му се помагаше на министерот за наука и култура. Советите ги одржуваа своите први состаноци кон крајот на 1950 година.

Ете, така завршi театарската сезона 1950/51 година. Во нејзиниот тек беше заокружена уште една

значајна страница што се однесуваше на плодниот живот од сферата на театарската уметност во СР Македонија.

ДРАМА - 1950 година

Премиери	Претстави	Посетители
1. "Коштана"	60	28.200
2. "Волци и овци"	1	4.600
3. "Длабоки корени"	17	7.950
4. "Задруга"	1	565
Обновени		
1."Сомнително лице"	3	1.330
2."Неспокојна старост"	1	476
Се: премиери 4,обновени 2	83	38.981

ТУРНЕЈА НА ДРАМАТА ПИЗ МАКЕДОНИЈА

1. "Коштана"	8	4.386
2. "Волци и овци"	5	2.092
Се: претстави 13 посетители		6.478

РЕКАПИТУЛАЦИЈА

Премиери	4	
Претстави во Скопје	63	
Посетители во Скопје		38.981
Претстави во НРМ	13	
Посетители во НРМ		6.478
Вкупно:	96	
Вкупно:		45.459

ОПЕРА

Премиери	Претстави	Посетители
1. "Боеми"	9	3.082
2. "Орфеј"	11	3.602
Обновени		
1. "Грабнување од сарајот"	13	7.222
2. "Госка"	6	2.575
3. "Продадена невеста"	16	6.020
4. "Травијата"	20	6.933
Се: премиери 2, обновени 4	75	29.434
1. "Орфеј"	2	3.500
Се: претстави	2	3.500

БАЛЕТ

1. "Бахчисарајски фонтан"	17	8.320
Се: премиери 1		
Претстави	17	
Посетители		8.320

РЕКАПИТУЛАЦИЈА

Премиери на Операта 2
Премиери на Балетот 1
Престави на Операта во Скопје:75 Посетители:29.432
Претстави на Операта во Охрид: 2 Посетители: 3.500
Претстави на Балетот во Скопје:17 Посетители: 8.320

ВКУПНО:	94	41.254

Забелешки:

1) Добитници на наградите на Владата на ФНРЈ за уметност. Нова Македонија. Скопје, 6.01.1950

2) Областен народен театар за Битолска област. Нова Македонија, Скопје, 7.01.1950

3) Нова Македонија, Скопје, 19.01.1959

4) Нова Македонија, Скопје, 3.02.1950

5) Радио драма - новина во емисиите на Радио Скопје. Нова Македонија, Скопје, 3.02.1950

6) Брз развиток на младиот балетски ансамбл во Скопје. Млад Борец, Скопје, 3.02.1950

7) Нова Македонија, Скопје, 12.02.1950

8) М. Стефановски, 10 години Народен театар - Прилеп

9) Градски народен театар - Прилеп 1950-1955

10) Бранко Заревски, по повод премиерата "Волци и овци" од Островски, Нова Македонија, Скопје, 12.03.1950

11) Записник од одржаниот состанок со директорите на театрите. Архив на Македонија, Скопје.

12) " 'Чорбаџи Теодос' на Титов-велешката сцена". Културен живот, Скопје, 16.03.1950

13) Б., После дискусијата во Клубот на писателите и новинарите во Скопје, Нова Македонија, Скопје 8.04.1950

14) Т., Успешна работа на градскиот театар во Охрид, Нова Македонија, Скопје, 13.04.1950

15) Награди од Владата на НРМ, Нова Македонија, Скопје, 18.04.1950.

16) Ристо Лазовски, Улогата на културно-просветната група "Кочо Рацин" во создавањето на нашиот театар, Нова Македонија, Скопје, 22.04.1950

17) Мирко Стефановски, Празник на новата македонска култура, Единство, Скопје, 24.04.1950

18) Мирко Стефановски, Пет години Македонски народен театар. Културен живот. Скопје, 28.04.1950.

19) П.К., Сестран развиток на МНТ. Нова Македонија. Скопје, 30.04.1950.

20) Перо Коробар, Пет години МНТ 1945-1950. Скопје 1950

21) Перо Коробар, исто

22) Димитар Митрев, Годишен извештај за дејноста на Друштвото на писателите на Македонија. Нов ден бр.6. Скопје, јуни 1950, стр. 68-69.

23) Коле Чашуле, МНТ од почетоците кон сегашноста. 1985 40

години МНТ 1945 - 1985

24) Службен весник на НРМ бр. 11, стр. 72, Скопје, 15.05.1950

25) Службен весник на НРМ бр. 16, стр. 106, Скопје, 19.06.1950

26) Всушност театарот беше основан во втората половина на декември 1949 година, согласно Решението на Извршниот одбор на ГНО Скопје. Со истото Решение за директор беше поставен Абдуш Хусеин, а за негов помошник - Бехаедин Красничи.

27) Малцинскиот народен театар - Скопје 1950-1960. Скопје, 1960.

28) Единство, Скопје, 24 јули 1950 и Флаке е влезнимит, бр. 157, Скопје, 1950.

29) Мустафа Карахасан, "Женидба" од Гоголь и "Сомнително лице" од Пушиќ - на сцената на Малцинскиот народен театар". Нова Македонија. Скопје 3.08.1950.

30) Димитар Митрев, Петгодишнината на Македонскиот народен театар и неговиот досегашен развиток. Нов ден, бр. 5, Скопје, мај 1950.

31) Народниот театар Битола постигна видни успеси во текот на изминатата театарска сезона. Нова Македонија. Скопје, 23.07.1950.

33) Никола Херцигоња, По повод изведувањето на "Орфеј" од Глук. Нова Македонија. Скопје, 2.08.1950

34) Писмо и записник од Аудиционата комисија

35) Куклениот театар во новата сезона. Културен живот. Скопје, 11.10.1950.

36) Тома Леовски, Вистинко и Праведко, Млад борец, 8.11.1950.

37) Јован Костовски, Вистинко и Праведко. Нова Македонија. Скопје, 19.10.1950.

38) Илија Каровски, За едно гостување на Прилепскиот народен театар. Културен живот. Скопје, 11.09.1950.

39) Од работата на Градскиот народен театар во Куманово. Културен живот. Скопје, 11.09.1950.

40) Богат репертоар на театрите од нашата република во идната театарска сезона. Нова Македонија. Скопје, 22.08.1950

41) Б. Јосифовски, Прва премиера на Градскиот театар во Тетово. Нова Македонија. Скопје, 21.10.1950.

42) Анализа за организацијата и наставата во средна музичка, за примената уметност, театарска и балетска школа. К-29. Анализа бр. 3/1950. Архив на Македонија.

43) Јован Костовски, Прва премиера на Битолскиот градски театар во оваа сезона. Нова Македонија. Скопје, 10.11.1950.

44) Бранко Заревски. Длабоки корени. Нова премиера на МНТ. Нова Македонија. Скопје, 26.09.1950.

45) Нова Македонија, Скопје, 13.12.1950

46) В. Кортошев, Прв концерт на Македонската филхармонија. Нова Македонија. Скопје, 12.11.1950.

47) Овогодишниот репертоар на градските театри. Нова Македонија. Скопје, 24.12.1950.

48) Петре Прличко, Титовелешкиот и Штипскиот театар ја отворија својата театарска сезона со "Бегалка" од В. Иљоски. Културен живот. Скопје, 16.11.1950.

49) Ј. Леов, "Сомнително лице" Нова премиера на градскиот народен театар во Титов Велес. Културен живот, Скопје, 15.02.1950.

50) Зошто операта сеуште нема премиера. Нова Македонија. Скопје, 17.12.1950.

Иван Ивановски

Кон 40 годишниот јубилеј на Театарот на народностите

ВО ОГЛЕДАЛОТО НА ТЕАТАРСКАТА КРИТИКА

Театар без театарска критика е мртов театар! Критиката, театарската рецензија, осврт, приказ и др. придонесуваат театарот да излезе од својата анонимност, тој да го добие својот вистински легитимитет, најпластично да се прикаже неговата историја, да се реконструираат одделни фази од развојот, безброј творечки индивидуалности и автентични вредности. Како што за осветлувањето на некои историски настани понекогаш од историографијата се многу поважни сведочењата на капиталните уметнички дела, така и во театарската практика критичарскиот запис, освртот, есејот, книгите напишани на театарски теми значат многу повеќе од документацијата, која и онака се до денес во нашите театри, скоро без исклучок, не е средена, малку или воопшто не се чува, поточно речено е во хаотична положба. Напишаното за театарските збиднувања доаѓа како компензација за пропуштеното во редовното следење на продукцијата на еден театарски колектив и како најмериторно сведоштво за еден изминат пат. Најмногу преку издадените книги со театарска проблематика и преку пишуваниот збор воопшто можат да се фиксираат клучните моменти во развојните процеси на еден театарски колектив, да се најде најрејлефна слика за она што претставува релевантен театарски чин и тн. Од што зависи пишувањето за еден театарски колектив, за неговата продукција и сл.? Од тоа во која мера се наметнува во средината во која дејствува со своите пред се осведочени сценски квалитети, какво место зазема во театарската мапа во Републиката и пошироко, колку е афирмиран и каков углед ужива и тн.

Во првите години од основањето на Театарот на народностите во Скопје, кога во репертоарот на оваа театарска куќа доминираа дела кои повеќе беа фолклорно обоени, кои на извесен начин претставуваа репертоарски анахронизам, кои го означуваа скоро најнискиот сценски и драматургиски стандард, кога на стартот од дејноста свесно се правеа отстапки со вклучувањето пиеси со многу скромни уметнички достоинства заради сообразувањето на репертоарот со независните сценско-креативни можности на двата изведувачки состава, за некои поаналитични прикази, синтези и сл.,посветени на творештвото на скопскиот театар на народностите и не можеше да стане збор. Во тој период во македонската журналистика и периодика се јавуваа единствено "дежурните" новинари, кои попатно и строго информативно се задржуваа на премиерните изведби на овој скопски театарски колектив. Така, со своите рецензии, прикази, есеи не се огласија основоположниците на македонската театарска критика и театрологија - Јован Костовски и Јован Бошковски, а и некои други видни критичарски пера од тоа време - Димитар Митрев, Коле Чашуле, Бранко Заревски, а подоцна Матеја Матевски, Ацо Алексиев и др. не најдоа интерес да се зафатат со валоризирањето на сценските реализации на Театарот на народностите, или тоа го правеа многу ретко и парцијално...

На страниците на весникот "Нова Македонија", на кои се објавени и најголем број театарски критики, рецензии, осврти и др. за тековната дејност на Театарот на народностите во Скопје, меѓу првите со кратки и непретенциозни театарки разгледи се појави новинарот Свето Јовановиќ, кој подолго време работеше во гласилото на македонските студенти - "Студентски збор". Импонираше неговата упорност и доследност во следењето на продукцијата на скопскиот театар на народностите. Иако тоа беа пократки театарски записи што ги носеа карактеристиките на недоволна подготвеност, стручност, комплетност, тие и со своето бегло хроничарско бележење на настаните, помагаат да се запознае едно подалечно театарско време, една специфична театарска клима, еден одреден тетатрски дострел.А прашањето е дали можеше да се пишува со поголема страст и со поголемо познавање на сложената театарска материја... Позната е максимата за тоа каков театар имаме таква театарска критика ќе постои...

Нешто малку подоцна (средината на 50-те години), но по обем доста поскромно за премиерните изведби на Театарот на народностите во Скопје во "Нова Македонија" пишуваа, покрај другите, и Ксенија Гавриш и Свето Серафимов, првата свртувајќи го вниманието со своите инструктивни прикази наменети за претстави за најмладите, а вториот задржувајќи се повеќе, ако не и исклучиво на репертоарот за возрасни. Не може да се рече дека тоа беше најстручно пишување за театарот, но може да се говори за едно многу покултивирано презентирање на сценските вредности на скопскиот Театар на народностите.

Меѓутоа, дури со појавувањето на писателот и театарскиот критичар на "Нова Македонија" - Иван Мазов (тој своите критичарски објави ги публикуваше и во списанието "Современост", во белградскиот весник "Политика", во сараевската ревија "Одјек"и тн.), Театарот на народностите го доби својот прв вистински театарски хроничар. Неговото континуирано следење и пишување придонесе за еден многу порамноправен третман во валоризирањето на вредностите на оваа скопска театарска куќа, и благодарение на неговите театарски прикази, есеи, осврти и сл. (некои од нив се пренесени во книгите "Театарот тврда почва" и "Сцена и живот", објавени постхумно), денес можеме многу посистематично да ја анализираме творечката врвица на Албанската и Турската драма, да ги издвоиме најпотврдените сценски презентации на спомнативе два изведувачки состава, да ги пронајдеме клуесите и неуспесите на одделни проекти и сл. Критиката на Иван Мазов е простосрдечна, благонаклонета, искрена, отворена, но не и непоштедна и попустлива, калкуланска и однапред пресметана. Имаше многу такт и смисла за објективност, за добродетелство, за разбирање за условите во кои се развива скопскиот Театар на народностите и кога ги откриваше слабостите и кога се задржуваше на вредностите... Како неуморен проследувач на театарскиот живот во целата наша земја, посебно во Републиката, тој секогаш наоѓаше и време и доволно мотиви да пишува и за она позначајно, па дури понекогаш и помалку релевантно што се случуваше во скопскиот Театар на народностите. Не само што не ја заобиколуваше продукцијата на оваа скопска театарска куќа (Мазов скоро и да нема испуштено нов проект, а да не го оценил), туку за неа секогаш пишуваше со еден посебен афинитет, љубов и симпатии. И тоа се до крајот на животот - плодотворно, конструктивно, творечки, занесно. Само една огромна енергија што ја имаше Иван Мазов можеше да биде секогаш во срцевината на настаните и да гледа на вредностите што се создаваат реално, трезвено, доста стручно...

Пред Иван Мазов за претставите на Театарот на народностите во "Нова Македонија" со театарски критики, прикази и сл. се огласуваат и неколкумина познати писатели од турската народност во Македонија, инаку членови на друштвото на писателите на Македонија - Илхами Емин, Нецати Зекирија, Фахри Каја, Шукри Рамо (да ги споменеме само нив). Секако, од посебно значење се театарските разгледи на Илхами Емин, кој како новинар на споменатиот скопски дневен весник мошне педантно и ревносно пишуваше за се она што беше врзано за продукцијата на Турската драма. Приказите на Емин имаа и инструктивен карактер, односно цел да укажат на одредени репертоарски и други пропусти, промашувања и сл. Така, на пример, оценувајќи ја премиерата на пиесата "Расеминот севдах" од Ахмет Муратбеговиќ (проект на Турската драма, прикажан во режија на Шерафедин Неби) и констатирајќи дека ова дело претставува "слаба литературна материја", Емин ќе го сугерира мошне значајното мислење дека "Малцинскиот театар треба веќе на некој начин да ја преориентира својата досегашна репертоарска политика и да бара пиеси со повисок уметнички квалитет". Како театарски проследувач, кој никогаш не сакаше да ја скрие или да ја заобиколи вистината, Емин знаеше директно да става остри забелешки за оние сценски презентации што беа под нивото на Турската драма на Театарот на народностите. Затоа својот приказ за премиерата на комедијата во пет слики "Женачка и мажачка" од Јован Стерија Поповиќ (режија на Тодор Николовски) ќе ја заврши со следнава констатација: "Би требало за идните претстави колективот да се труди да ги отстрани барем оние слабости што не бараат ништо повеќе од сесрдно залагање, така што да бидат барем на она ниво на кое публиката е свикната да ги прикажува поуспешните остварувања на сцената на Малцинскиот театар". Кога станува збор за критичарските објекции на Илхами Емин треба да се каже дека тој своите прикази, освен во "Нова Македонија" ги публикуваше уште во некои други дневни и периодични гласила: "Бирлик", "Сеслер", "Современост", "Разгледи", "Хоризонт" и други.

Иако во "Нова Македонија" релативно малку пишуваше за изведбите на Албанската и Турската драма при Театарот на народностите, познатиот писател и театарски критичар на овој скопски дневник - Бранко Варошлија , се чини, најсуптилно, најпродлабочено, најсинтетизирано знаеше да навлезе во сценските и драмските структури на играното дело, односно претстава. Неговите, за жал, малубројни критичарски одгласи, врзани за продукцијата на скопскиот Театар на народностите спаѓаат во редот на најстручното, најкомпетентното, најесенцијалното напишано во македонската тековна тетатарска критика.

Последниве десетина и повеќе години редовен проследувач во "Нова Македонија" и во нејзиниот двонеделен подлисник - "Лик" на збиднувањата во Театарот на народностите во Скопје е Лилјана Мазова, која спаѓа меѓу поактивните и поредовните хроничари на театарските настани во театарската куќа на Бит-пазар и која се издвојува со појавеното чувство за брзо и навремено реагирање на настаните.

И уште еден македонски дневен весник - "Вечер" широко ги отвори страниците за вреднување и афирмирање на вредностите на Албанската и Турската драма при Театарот на народностите, така што рубриката "Театар" на ова скопско гласило не можеше да се замисли без присуството на она што е највредносно во дејноста на споменатите два ансамбла. Тоа отворање започна особено кога како надворешен театарски критичар беше ангажиран Мирко Стефановски, мошне успешно и делотворно експонирајќи се и на ова поле на творештвото, за отворањето да добие своја уште поквалитетна основа со доаѓањето на Петре Бакевски, кој од М.Стефановски ја презеде редовната критичарска актива, останувајќи и нејзе верен повеќе од една деценија, колку што време беше истовремено и уредник на Културната редакција на "Вечер". Дека во случајот станува збор поголем број

негови стручно напишани рецензии, покрај другото и за премиерни изведби на театарот од Бит-пазар сведочат и двата избора на театарски прикази, односно книгите "Премиера" и "Лице и маска", што излегоа од печат во издание на "Македонска ревија" од Скопје. За еден театарски рецензентски текст, поточно речено за текстот објавен по повод премиерата на пиесата "Приказна што зборува за патувањето" од Жан Клод Итали (режија: Наум Пановски), во продукција на Турската драма при скопскиот Театар на народностите, Петре Бакевски во 1989 г. стана прв добитник на наградата за најдобра театарска рецензија на театарските игри "Војдан Чернодрински" во Прилеп. Во последните неколку години во следењето на театарските вредности во Театарот на народностите во Скопје е ангажирана Зојческа, која е и уредник на Културната рубрика на "Вечер".

Константност, редовност, преданост во вреднувањето на сето она што е најсуштествено, најрелевантно во продукцијата на Театарот на народностите во текот на изминатава деценија, а можеби и нешто повеќе, покажува двонеделната ревија "Екран", која се појавува и како организатор и аниматор на низа корисни и значајни појави од областа на театарскиот живот во Републиката (Фест-Екран, избор на најдобар артист или артистка на годината, чие ласкаво признание го добија и двајца членови на Турската драма при Театарот на народностите - Селастин Билал и Мушарев Лозана). Посебно треба да се одбележи ангажманот на овој план на Ванчо Каранфилов, а нешто подоцна и на Новка Блаер, додека пред тоа рецензентската дејност во областа на театарската уметност во оваа ревија им беше доверена на хонорарна основа повеќемина истакнати театарски критичари и театролози, режисери и други театарски творци.

Инаку, неподелен е впечатокот дека и другите гласила на македонски јазик ("Репортер", "Трудбеник", "Млад Борец", "Студентски збор", "Комунист"-македонско издание, односно "21", ревијата "Македонија", списанијата "Современост", "Стремеж", "Разгледи", "Развиток", потоа "Културен живот", "Театарски гласник" и тн.) имаат објавено доста текстови од рецензентски и друг карактер што се однесуваат на проблематиката и продукцијата на Театарот на народностите од Скопје, но без оној континуитет како наведените дневни весници, иако можат да се најдат примери, посебно на страниците на "Културен живот", "Современост", каде што следењето на редовната продукција на овој скопски театарски колектив стана вообичаена практика. Најчест проследувач во дел од споменатата периодика е Иван Ивановски. Во другите гласила како театарски рецензии и валоризатори на случувањата во скопскиот Театар на народностите се појавуваа или уште се јавуваат: Сашо Ордановски, Томислав Османли, Катица Трајковска, Илхами Еми, Сашо Насев, Тоци Груевски, Фахри Каја, Муртеза Неза, Иван Мазов и многу други.

Кон сево ова досега изнесено треба да се истакне и следново: дека со нешто подолга, ако не и најдолга традиција во следењето на премиерите на Албанската и Турската драма при Театарот на народностите од Скопје освен "Нова Македонија" може да се пофали уште единствено Радио-Телевизија Скопје, посебно Радиото, кое во своите специјализирани емисии од областа на културата и уметноста "Соочувања" и "Културен мозаик", како и во емисиите на другите две програми (II и III) редовно беа емитувани театарски рецензии, прикази, есеистички текстови и др. врзани за тековни настани во скопскиот Театар на народностите. Необично долг е списокот на рецензенти што беа ангажирани во следењето на дејноста на театарот на Бит-пазар (Благој Иванов, Ацо Алексиев, Бранко Варошлија, Томе Момировски, Иван Ивановски, Фахри Каја, Ристо Јачев и др.). Најупорен и со најдолго и најголемо искуство во редовното бележење на историјата на Театарот на народностите во Скопје во последниве две и повеќе децении беше и останува Иван Ивановски. Дел од критичарските одгласи на овој театаски критичар и театролог можат да се најдат и во поголемиот број негови книги со театарска проблематика. Една од нив на албански јазик, исцело посветена на творечката активa на Албанската драма при театарот на народностите, ја издаде издавачката организација на "Флака е влазнерими" и тоа е прва книга од тој вид во Македонија. Поради недостиг на специјализирани рецензентски кадри, на програмите на јазиците на народностите и на Телевизијата и на Радиото, пишувањето за креативниот ангажман на Албанската и Турската драма при Театарот на народностите имаше главно карактер на информација, на голо регистрирање на настаните, што не значи дека немаше обиди и за едно позадлабочено валоризирање на презентираните вредности, иако тие беа сведени на минимум и главно концентрирани на програмските содржини на Радио Скопје.

Од слична причина ни гласилата на албански и турски јазик што излегуваат во нашата Република ("Флака е влазнерими", "Бирлик", "Јехона", "Сеслер") не можеа да му посветат максимално внимание на развојниот пат на скопскиот Театар на народностите, да обезбедат еден поголем континуитет во следењето на тековната продукција на Албанската и Турската драма, да презентираат еден поосведочен тетаролошки квалитет. Затоа тие беа принудени, покрај создавањето сопствени кадри на театараски критичари и рецензенти да ангажираат и надворешна соработка, отстапувајќи им ги страниците на низа познати писатели и други творци од албанската и турската народност. Оттука и парадоксот (ако е тоа воопшто парадокс) на дострелите на тетарската куќа на Бит-пазар да му биде отстапен повеќе простор во македонските весници, ревии и списанија, отколку во весниците, ревиите и списанијата на јазиците на народностите кај нас. Оваа состојба беше карактеристична посебно во 50-те и 60-те години, но таа значително многу не се измени ни подоцна, со исклучок донекаде на весниците "Флака е влазнерими" и "Бирлик" кои во последно време (повеќе од една деценија) обезбедуваат еден доста солиден стандард на театарски критики и тоа главно од своите редови. Макар што подолго време

беше главен и одговорен уредник и на весникот "Флака е влазнерими" и на списанието "Јехона", Муртеза Неза беше прво и најзначајно критичарско перо во областа на театарскиот живот, чии театарски критики за премиерите на албанската драма при Театарот на народностите беа објавувани и во гласилата од другите јазични подрачја, посебно во "Нова Македонија", "Современост" и др.

Богата и разновидна театарско-критичарска дејност во "Флака е влазнерими" развија уште и: поетот и драмскиот писател Адем Гајтани, потоа Теки Дервиши, Али Алиу и др. Како значајно критичарско перо во последниве неколку години се издвојува Наџи Н'Доци, чии рецензии, прикази, осврти и др. на страниците на "Флака е влазнерими" (и не само во ова гласило, зошто тој има објавувано и во "Нова Македонија" и во низа други весници и списанија на македонски, албански и турски јазик што излегуваат во Републиката) се повеќе го свртуваат вниманието и тие денес се незаобиколни во расветлувањето на најновите тетатрски збиднувања во скопскиот Театар на народностите. Не е ништо помала листата на следувачи што се јавуваа или што се јавуваат во гласилата на турски јазик и кои со една нужна педантност ги регистрираат, а во не ретки случаи и ги оценуваат вредносните резултати на ансамблите на Албанската и Турската драма. Да ги споменеме, покрај другите: Хасан Мерџан, Илхами Емин, Сеадет Неби, Алаетин Тахит, Фахри Каја, Шукри Рамо, Нецати Зекирија, Авди Абдулах и други. Во нешто поскромен обем со театролошка дејност врзана за дејноста на Театарот на народностите се занимаваа и некои доскорешни членови на оваа скопска театарска куќа, како што е случајот, на пример, со Шерафедин Неби, чии кратки портрети и записи за одделни творци од форматот на Мирко Стефановски, театарски патописи од гостувањата на Турската драма при Театарот на народностите во земјата и во странство (Бугарија), најдоа простор најчесто на страниците на весникот "Бирлик".

Со оглед на воспоставената мошне плодна и разнострана соработка со Покрајинското народно позориште од Приштина, посебно резултатно изразена во честите размени на гостувањата на ансамблите и на поодделни театарски творци, продукцијата на Турската и особено на Албанската драма доби своја валоризација и во многубројните дневни, седмични и други периодични приштински гласила, главно на албански јазик. Не само гостувањата, туку и редовната продукција на споменатите два скопски ансамбли беше предмет на рецензирање од страна на низа најистакнати театарски критичари и театролози од Косово (Шихта, Вала Дичи, Селастин Ајваз). Сепак, најбрзо и најмногу, најсериозно и најопширно се реагираше кога на репертоарот на театарот на народностите во Скопје премиерно се реализираа дела од автори од албанската народност кои живеат и создаваат на Косово и кога во скопската театарска куќа на Бит-пазар како гости беа ангажирани режисери, сценографи, костимографи, композитори и други од оваа Покрајина.

Не мал број позначајно сценски проекти од Албанската и Турската драма при Театарот на народностите добија високи оценки и од страна на југословенската и странската театарска критика. И оние изведби прикажани на Стериното позорје во Нови сад и на Фестивалот на југословенскиот театер во Сараево, и оние претстави дадени на турнеите во Белград, Загреб и во низа други југословенски градови, го заинтригираа вниманието на повеќемина видни критичари од белградскиот критичарски круг (Јован Кирилов, Милутин Мишиќ, Феликс Пашиќ), од сараевскиот критичарски круг (Лука Павловиќ, Сафет Плакало, Хамид Мухамедбеговиќ), од загребскиот критичарски круг (Далибор Форетиќ, Марија Гргиќевиќ), од љубљанскиот критичарски круг (Андреј Инкрет, Франц Новак) итн. Претставите со кои Албанската драма при Театарот на народностите од Скопје гостуваше во Албанија, меѓу кои и со "Бегалка" од Васил Иљоски (режија на Тодорка Кондова) мошне аналитично и на скоро цели страници беа рецензирани во најпознатите весници, ревии и списанија што излегуваат во Тирана ("Башкими", "Дрита") и други, додека двете турнеи на Турската драма при скопскиот Театар на народностите во Бугарија, на турнеите на овој изведувачки состав во Турција, исто така, наидоа на мошне убави одгласи во печатот на споменатите земји. Но ако за настаните на скопските театарски уметници во Турција централниот печат, т.е. најпознатите критичарски пера беа тие кои водеа главен и пресуден збор, во Бугарија реагирањата за гостите од Југославија беа резервирани исклучиво за гласилата од локалниот печат.

...Иако општо земено за Театарот на народностите од Скопје е доста пишувано, особено во Македонија, овој скопски театарски колектив не најде за сходно во текот на своето четириделеценско постоење да развие некоја побогата издавачка дејност, наидан на онаа што ја имаат Македонскиот народен театар и Драмското театар од Скопје, како и театрите од Битола, Прилеп и Куманово. Театарот на Бит-пазар е еден од поретките театри во Републиката кој досега нема своја монографија (таа беше планирана во 1980 година, но до нејзино реализирање не дојде), во која ќе се најде простор за извесни анализи, рекапитулации, презентации на избори од пишувањето на театарската критика, за на тој начин да се добие толку неопходната целина на постигнатото. Вистина, по повод одбележувањето на 10 годишнините од основањето на скопскиот Театар на народностите се појави мала книшка со искажувања на творци што учествувале во неговото втемелување, но книшката ги имаше сите белези на една сосема непретенциозна брошурка, необично скромна по својот формат и графички изглед, по бројот на страниците (одвај дваесетина) и по начинот на компонирањето на нејзините содржини. И некои други слични книшки што се појавија подоцна не оставија некои поголеми траги зад себе, на нивниот краен ефект и не можеше да биде поинаков освен ефемерен...

Прв поголем и позначаен издавачки потфат на

Театарот на народностите од Скопје претставуваше мошне репрезентативната и неконвенционална монографија за 35 годишното уметничко творештво на режисерот Мирко Стефановски. Монографијата, отпечатена на мошне убава хартија, со убав преглед на сите развојни фази и со подолг есеј-портрет од Иван Ивановски, секако спаѓа во редот на поуспешните изданија од овој вид, иако не може да се зборува за монографија во вистинска смисла на зборот, туку повеќе за еден мошне рељефен приказ од информативен карактер за сето она позначајно што Мирко Стефановски го има остварено на професионалните драмски сцени во Македонија и посебно на сцената на Театарот на народностите во Скопје. Остава впечаток одличниот избор на фотографии и на фрагменти од тековната театарска критика. Во секој случај - еден вреден и корисен прилог во македонската театрологија.

Како и за Мирко Стефановски, така и за Идриз Емин и Љутви Сејфула, нивните јубилеи, односно заминувања во пензија беа поводи за објавување слични книги како онаа за спомнатиот истакнат режисер на оваа скопска театарска куќа. Книгата за Идриз Емин, раководител на техниката, кој во првите години од постоењето на Театарот на народностите настапуваше како артист, се занимаваше со перика, вршеше должност на заменик на управник и кој посебно се истакнуваше како организатор и аниматор, со други зборови беше алфа и омега во својата матична куќа, ја приреди Иван Ивановски и таа во технички и содржински поглед беше значително поскромна во споредба со монографијата на Мирко Стефановски. Оваа не многу голема книга имаше претензии да и презентира на читачката јавност еден колку што е можно побогат мозаик од искажувања на познати творци за самопрегорот и придонесот на овој голем ентузијаст во ставањето темели на Театарот на народностите во Скопје. Една од вредносните компоненти на овој зборник од најразлични текстови, сеќавања и слично е хронографијата за целокупната дејност - театарска, општествена и друга на славниот Емин Идриз.

Многу поамбициозно, иако без личен авторски печат, беше направена и книгата за 35 годишната уметничка дејност на еден од водечките артисти на Турската драма на скопскиот Театар на народностите - Љутви Сејфула. Богат и доста исцрпен со документарен материјал, педантно собран и презентиран од спомнатиот славеник, (посебно паѓаат во очи фрагменти од југословенската и странската критика за филмската и театарска дејност на овој уметник, за неговиот не помал ангажман и како драмски автор, како режисер и друго) и овој зборник на текстови, фотоси и друго има свое одредено место во македонската литература со театарска проблематика.

Останува долгот на Театарот на народностите од Скопје, слични изданија да и презентира на јавноста и за некои други свои истакнати творци, на што го обврзуваат неговите вредни и значајни сценски резултати и мошне обемната документација што за нив и воопшто за театарот во целина се нуди во нашата периодика и во нашиот дневен печат. Зашто единствено што останува во театарот како сведоштво за едно постоење, е пишуваниот збор. Без него се бледнее пред заборавот на времето, а историјата не се памети, туку се пишува!

Билјана Јовановска

ЗА ПОЧЕТОЦИТЕ НА ТУРСКАТА ДРАМА

Сè почна во мај 1948 година. Без традиција, искуство и доволно артистички кадри, но со огромна желба турската народност да следи претстави на својот јазик и да се здобие со свој национален театар.

Меѓу членовите на новоформираното културно - уметничко друштво "Јени Јол" - Кефсер Сејфула, Шукри Рамо, Абдуш Хусеин, Мустафа Карахасан, Шерафетин Неби, Идриз Емин и други се поприсутна беше размислата за обид да се постави и првото дело на турски јазик. Охрабрен од големиот ентузијазам на своите истомисленици од Друштвото, истата година Мустафа Карахасан ја напиша првата едночинка "Убедување". За мошне кусо време, покрај недостигот на најелементарни услови за работа, на 10 август во салата на Основното училиште "Тефејуз" таа ја доживува својата премиерна изведба. Добриот прием кај публиката на неговиот драмски првенец, го поттикна Карахасан набргу да напише уште две едночинки - "Хаџер" и "Шабан Оџа". Во недостиг на театарски образовани луѓе, режијата на сите три едночинки му беше доверена на Идриз Емин, тогашен перикер во Македонскиот народен театар, единствениот човек во "Јени Јол" кој зад себе имаше извесно тетарско искуство. Набргу големите напори на младите вљубеници на театарската уметност ги дадоа и првите резултати:на Републичките смотри на драмските секции за

изведбата на "Хаџер" членовите на "Јени Јол" го освојуваат првото место.

Ова прво официјално признание, кое на финансиски план нема ништо да значи - и натаму сите потребни реквизити се носат од дома, костимите се прекројуваат од стари излитени завеси, а се игра на импровизирани сцени, сепак беше голема потврда за постигнатото и поттик за натамошна работа. Во интелектуалните кругови во Скопје веќе почна да се говори за кадровскиот потенцијал во "Јени Јол" кој може да послужи како добра основа за отворање на идниот Малцински театар.

Кон крајот на 1949 година на состанокот на Градскиот народен одбор на кој присуствуваа голем број напредни луѓе од турската и албанската народност, меѓу кои - Шуко Авдовиќ, Мустафа Карахасан, Илхами Емин, Мехмет Шакир, Кемал Мусли, Шерафетин Неби, Кемал Сејфула - Абдуш Хусеин првпат јавно ја изнесе иницијативата за основање театар. Веќе во првите денови на 1950 година, во зградата на ЦК СКМ, одлуката која со нетрпение ја очекуваа сите - на идниот прв директор на Малцинскиот театар - Абдуш Хусеин и официјално му ја соопштија Кемал Сејфула и Лилјана Чаловска. Меѓутоа, иако од една страна постоеше огромна желба да се реализира оваа историска одлука за народностите кои живеат во Македонија, се поприсутен беше стравот од неизвесноста - како да се совладаат сите објективни тешкотии во натамошната работа. Членовите на "Јени Јол", сепак, немаа никакво театарско образование и поголемо искуство на сцената, речиси воопшто не постоеше национална турска драма,а литературниот јазик се уште не беше оформен. Многумина од "актерите" од "Јени Јол" не сакаа да преминат во професионалци, стравувајќи дека глумата нема да им обезбеди сигурна егзистенција. Така, најголемиот активист во Друштвото - Џевад Хусеин одби да ја остави учителскат работа. Први, за тоа време на овој смел чекор, се одлучија Јилдиз Ахмет која во историјата на Малцинскиот театар ќе остане забележана како прва жена артист и Шерафетин Неби. Љубовта кон театарот и предизвикот кој тој го носеше сепак претежна и Неби, својата учителска плата од 3000 динари ја замени со артистичката која беше за една третина помала.

Но, Театарот мораше да создаде кадри и не можеше да остане само на двајца професионалци. Првите членови буквално се собираа од куќа в куќа. Така беа "откриени" двете сестри Широка - Викторија и Павлина за кои се знаеше дека се наклонети кон театарската уметност. Изнаоѓањето вистински и квалитетен кадар беше еден од најголемите проблеми кои директно го условуваа и репертоарот.

Сето тоа сепак не повлијаело на 2 февруари 1950 година, во тогашната општина Саат Кула - во една од нејзините сали, да се одржи и свеченото отворање на Малцинскиот театар. Практично тој беше отворен без да има своја зграда и сцена. Неговите први членови зад себе веќе имаа неколку едночинки и тие всушност станаа артисти пред да добијат театар. За прв директор е назначен Абдуш Хусеин, за негов заменик Абедин Красниќи,додека многу често раководењето со Малцинскиот театар му беше доверено на Мустафа Карахасан.

Во нашата земја,но и надвор од нејзините граници набргу се пронесе веста дека турската и албанската народност во Скопје добија свој национален двојазичен театар кој ќе има непроценливо значење во подигањето на културното и просветното ниво на населението. Меѓу напредните луѓе од турската народност постепено се зголемуваше интересирањето за вклучување во работата на Театарот. На првите вработени артисти - Шефки Махмут, Јилдиз Ахмет, Шерафетин Неби, Екрем Зекирија, Беич Садула,Фикрет Демир,Зија Бекир и Фаик Хасан им се приклучија уште неколкумина членови со завршена "глумачка школа" - Сеза Окчуоглу,Суна Махмут и Муса Халим.

Во тоа време Малцинскиот театар сè уште немаше своја зграда - ги користеше училишните сали, просториите во работните колективи, а подоцна и салоните на скопските театри. Секојдневното трагање по нов простор не ги обесхрабруваше. Само неколку дена по официјалното формирање на Малцинскиот театар, Шефки Махмут го заврши преводот на Нушиќевото "Сомнително лице". Абдуш Хусеин кој во Театарот беше и директор и артист, се нафати и со режија. Паралелно во Турската драма ги одржуваше пробите на "Сомнително лице", а во Албанската на претставата "Женидба"од Гоголь во што му помагаа неговите поискусни колеги - Спасе Нелов и Милорад Јовановиќ кои во Белград се здобија со дипломи за артистичка наобразба. Подготовките беа интензивни, речиси деноноќни. На среќа на целиот ансамбл, пробите во почетокот на летото можеше да ги одржуваат на сцената на МНТ и да ја користат нивната техника, затоа што театарот во тоа време беше на гостување. На истата сцена, во Македонскиот народен театар, на 9 јули 1950 година, беше изведена првата претстава на турски јазик, со што и официјално започна работата на Малцинскиот театар. За изведбата на "Сомнително лице", како што се сеќаваат тогашните учесници, владееше големо интересирање - салата беше преполна, а во публиката имаше и голем број Македонци. Истото интересирање се повторило и за репризата на која покрај бројната публика од Скопје, присуствувале и интелектуалци од Куманово, Приштина, Призрен...

За работата на Малцинскиот театар веќе се заинтересираа и македонските артисти и режисери, а за постојан сценограф беше ангажиран Томо Владимирски. Понесени од успехот на првата претстава, артистите бараа нови текстови. Во меѓувреме додека се создаваше и првиот преведувачки кадар и се чекаа преводите на поголеми текстови, Шефки Махмут понуди неколку едночинки од Нушиќ, Чехов, Гоголь..

Некои набргу се играа секаде каде што тоа ќе им беше овозможено - а најчесто во една милиционерска сала во близината на Иса беговата џамија во која сами направија сцена. Како раснеше бројот на одиграните едночинки, така се зголемуваше и бројот на

заинтересираните артисти - Љутви Сејфула, Билиаз Сали, Незакет Али, Џавид Јашар и други. Напоредно се работеше и во "Јени Јол",зашто тоа и натаму беше главниот извор на нови артисти. Кон крајот на 1951 година со своите први преводи на турски јазик посебно се издвојуваат Нецати Зекирија и Махмут Кратл.

Иако напредокот во вкупната работа на Театарот беше очигледен, се понагласена беше потребата да се збогати репертоарот. Сеќавајќи се на тој период од развојот на Малцинскиот театар Мирко Стефановски ќе забележи: *"Во тоа време за некаква организирана театарска политика не може да стане збор.Тоа не значи дека не се размислувало за репертоарот, напротив, сите такви размислувања беа под пресија на објективните тешкотии,што често пати условуваше да се тргне за миг, по најлесниот пат, што доведуваше до чудни репертоарски осцилации, несигурности и пропусти. Пред Театарот на народностите, таа задача беше многукратно посложена со оглед на неговата младост, недостиг на искуство, отсуство на поголем број стручни кадри, недоволен број на извори за извор на драмски дела, неразвиена домашна драматургија, мошне мал број драмски писатели од редовите на народностите како и недоволен број на искусни преведувачи на драмски текстови."*

Токму поради ова, мошне значаен е тогашниот потег на Абдуш Хусеин, во репертоарот да се стави Молиеровиот "Вообразен болен", што во извесна смисла значеше и гаранција за натамошниот развој на Театарот. Артистичката екипа - Шерафетин Неби, Енизе Демир, Нацире Фета, Саиме Хусеин, Јилдиз Ахмет, Љутвие Хусеин, Нецати Зекирија, Махмут Демир, Муса Халим, Екрем Зекирија, Ахмет Џаахит, Речка Зекирија, Бент Садула, Хаџер Фета и Абдуш Хусеин кој воедно и е режисер на претставата, со "Вообразен болен" (сценографијата беше на Тома Владимирски) сериозно го свртеа вниманието на пошироката театарска публика, но и на критичарот Мустафа Карахасан, кој во тоа време пишува под псевдонимот МУСКАР.

Испитот е положен, со овие зборови авторот МУСКАР ја започнува својата критика, за претставата "Вообразен болен" која беше од големо значење за постоењето на Малцинскиот театар. Во текстот објавен во весникот "Бирлик" во март 1952 година, критичкиот осврт започна со насловот: "Испитот е положен". А потоа продолжува следниот текст:

"Претставата дојдоа да ја видат меѓу другите и членот на СК КПМ Кемал Сејфулах, Претседателот на Министерството за култура при Кабинетот на Македонската Народна Република Даре Џамбаз. По претставата, Даре Џамбаз, своето задоволство од успехот на претставата го искажа со овие зборови: "Многу сум задоволен од успехот на претставата, начинот на актерската игра и техниката со која владее целиот ансамбл. Поради ова, за зградата, салонот, сцената, со еден збор, за се што е потребно да опстане и живее овој Театар, Кабинетот ќе помогне". По овие зборови искажани од страна на Министерот за култура Даре Џамбаз,во Малцинскиот театар по три години макотрпна работа, беше јасно дека тој и понатаму ќе живее и работи. Значи, претставата "Вообразен болен" од Молиер, пресуди дали овој Театар ќе опстане..."

Оваа претстава која бездруго значеше голем пресврт во работата на новоформираниот театар првпат на еден од актерите - Шерафетин Неби - за улогата на Арган, му донесе парична награда од 2000 динари, колку што изнесуваше месечната артистичка плата.

Напоредо со бројните гостувања кои ги имаа во Македонија и неколку градови во Косово, артистите интензивно ја подготвуваа и претставата "Зулумкар" од Светозар Ќоровиќ во режија на Тодорче Николовски, со која требаше да се отвори првата сцена на Малцинскиот театар - во Домот на културата на "Бит пазар". Во салонот кој имал 750 места не можело да се дојде до билет, зашто практично на 10 јануари 1953 година, Театарот и официјално доби свои простории. На Тодорче Николовски, ова му беше прва соработка со оваа куќа која во идниот период ќе се прошири и на уште голем број претстави.

Своите први театарски искуства во Малцинскиот театар ги стекнуваше и младиот режисер Саша Маркус, кој подоцна стана и уметнички раководител. За првите години од животот на Турската драма од непроценливо значење беше и соработката со Тодорка Кондова - Зафировска. Колективот на Театарот, речиси на самиот почеток сфати дека е неопходно поставување на поквалитетни текстови кои ќе ги потврдат амбициите на артистите и режисерите, но воедно ќе значат и единствена гаранција за натамошниот развој. Така, за раните педесетти години во Малцинскиот театар значајно е поставувањето на текстови од Молиер - "Жорж Данден" и "Со сила лекар", потоа "Квеј Лан" од Перл Бак, "Монсерат" од Роблес,"Чајџилница" од Патрик,Голдониевиот "Лажго", но и праизведбата на драмскиот текст "Сузана" на домашниот автор Мустафа Карахасан.

Во сезоната 1956/57 година Театарот ќе ја почувствува и првата посериозна артистичка криза. Претставите кои се на репертоарот, но и оние во фаза на подготовка не може да се реализираат затоа што поголем број од артистите се иселуваат во Турција. Нив ги заменуваат артисти аматери, кои со помош на поискусните членови на Театарот, набргу успеваат да се вклопат во работата. Огромниот ентузијазам на колективот и нивната љубов кон театарот - повторно го прават своето - се играат "старите" претстави, а со добар избор на нови текстови се потврдува успешната репертоарска политика. Покрај претставите "Кула Вавилонска" од Роксандик, "Небескиот одред" од Лебовиќ и Обреновиќ, "Лисица и грозд" од Фигуеридо, "Мирандолина" од Голдони, "Пат во злосторството" од Крањец, "Паните се отепувачка" од Крле, "Скапен" од Молиер, карактеристично за овој период е и поставувањето на домашни - турски автори - "Суртук" од Шерафетин Неби, "Алиш" од Сулејмани, "Шахот шпрк" од Неби.

Во 1963 година, по катастрофалниот земјотрес Турската драма повторно е во криза. Зградата во која беше сместен Малцинскиот театар сосема е урната и

тој се дислоцира во две бараки во близината на сегашната автобуска станица.Повторно се работи во провизориуми, претставите често се играат на отворени сцени, а нови речиси воопшто не се подготвуваат.По извесна пауза, Турската драма ја подготвува претставата "Вистината е мртва" од Роблес чија премиерна изведба е на сцената на Македонскиот народен театар, а од почетокот на 1966 година Театарот го користи салонот на Работничкиот дом.

Токму во тој период овој театарски ансамбл создава богата продукција, во која со различни квалитети, се почесто се забележуваат добро профилирани артистички и режисерски личности. Својата уметничка физиономија тој ја градеше и низ се поинтензивната соработка со Мирко Стефановски, кој во историјата на оваа театарска куќа ќе остане како најчест режисер. И не само тоа - пробивот на Театарот на народностите и неговото доближување на другите скопски театри се должи и на плодната и разноврсна дејност на овој режисер, кој кон половината на шеесттите години таму ја започна својата постојана соработка.

На сцената на Турската драма сè почесто се поставуваат домашни турски, но и македонски автори - Назим Фихмет чии дела се поставуваат речиси секоја сезона, потоа Илхами Емин, Н.Мустафа како и современите мекедонски автори - Коле Чашуле, Васил Иљоски, Ристо Крле, Томе Арсовски и голем број драмски писатели од земјата.Тогашните театарски хроничари овој период го сметаат за негова најзрела етапа во репертоарска смисла. Сè почесто со забележлив успех се поставуваат познатите дела на светските драматурзи - Шекспир, Ибзен, Софокле, Еврипид, Островски, Шилер, Сартр, Горки, Чехов, Олби, Брехт и други. Напоредо Турската драма ги започнува и своите први контакти за соработка со театарските куќи од Турција што ќе резултира со првите гостувања како и со поставувањето пиеси од еминентни автори од оваа земја.

Во раните седумдесетти на сцената на Турската драма се поставуваат и првите пиеси за деца од Хасан Мерџан како и на веќе истакнати југословенски и светски автори. Со проширувањето на репертоарот и на потребите на најмладата театарска публика во подоцнежните години тоа ќе стане и постојана практика, така што една третина од вкупниот репертоар ќе го сочинуваат токму претставите за деца.

Есента 1974 година Турската драма со изведбата на претставата "Шест лица го бараат авторот" од Пиранделo во режија на Ацо Алексов влегува во својата нова театарска зграда која е прв ваков театарски објект во Републиката. Тоа е уште еден голем предизвик за натамошниот уште поинтензивен развој на Театарот на народностите кои со своите изведби се почесто го свртува вниманието на југословенската театарска јавност. И во Турската драма, како и во сите други театри во Македонија во тоа време, присутни се повремени театарски експериментирања кои уште повеќе го привлекуваат вниманието на публиката и критиката. Со свои интересни режисерски видувања се јавуваат Владимир Милчин и Душко Наумовски и ред други режисери, сценографи и костимографи од Републиката и земјата кои на Театарот му даваат посебен белег. Турската драма веќе е на високо театарско рамниште, со високо поставени критериуми и стандарди кои успева да ги одржи. Ова особено се однесува на претставата "Дервишот и смртта" од Меша Селимовиќ, во режија на Душко Наумовски која особено го зголеми успехот на театарот во целост.

Во почетокот на осумдесеттите, следи за оваа куќа мошне значајно режиско остварување на Бранко Ставрев - претставата "Злочинот и казната" од Достоевски во драматизација на францускиот Гастон Бати. Овој проект на артистот Фирдаус Неби за улогата на Расколников на Фестивалот на Малите експериментални сцени во Сараево му го донесе Ловоровиот венец за најдобро остварување, а ревијата "Екран" за "извонредната креација на еден од најзаслужните ликови во светската литература" го прогласи за артист на годината. Но, оваа претстава е значајна и по тоа што во Театарот на народностите за првпат откри нов, специфичен сценски простор под главната сцена кој извонредно помогна во потполното разбивање на класичното, стандардното,сфаќање на Театарот и отвори пат и простор за нови тенденции.

По оваа претстава во Турската драма следат низа значајни остварувања, пред се "Хасанагиница" од Симовиќ, во режија на Владимир Милчин која на Театарските игри "Војдан Чернодрински" во Прилеп доби голем број стручни признанија и награди. Истата претстава, покрај успешните артистички креации ќе биде запаметена и по тоа што ги збогати сфаќањата на љубителите на театарската уметност за ликовниот аспект на едно театарско остварување. По "Хасанагиница" следат и претставите кои со членовите на Турската драма ги реализираше Рахим Бурхан,кому режијата на "Пипа ритам II" од Владимир Плавевски му беше прво остварување во еден професионален театар.

Напоредо со претставите кои го потврдуваат нагорниот пат на овој ансамбл, на сцената на Турската драма се нижат повеќе детски претстави во режија на Коле Ангеловски, меѓу кои посебно се издвојува "Џон Пиплфокс" како и "Малите големи љубови" од Бедија Беговска, во режија на Димитар Христов. Оваа претстава живее цели пет години - досега имала над 70 изведби, што е своевиден мал рекорд на Театарот на народностите, и се уште се игра пред преполн салон.

Во април 1988 година Театарот на народностите уште повеќе се отвара кон сите љубители на театарската уметност. За првпат, со претставата "Женички" од современиот турски автор Туџер Џуџеноглу што на сцената на Турската драма ја постави Зекир Сипахи, оди со симултан превод на македонски јазик. Овој долгоочекуван потег на Театарот, кој практично беше лимитиран од средствата, отвори нова фаза во неговата работа.

Како куќа која негува нови театарски изрази, Турската драма истата година е поканета како единствен учесник од странство на уметничкиот фестивал

во Истамбул "Млади денови 88". На оваа театарска манифестација, Драмата го сврте вниманието на тамошната публика со изведбата на "Женички" и "Приказна што зборува за патувањето".во режија на Наум Пановски.

Високите уметнички стандарди кои пред себе ги постави Турската драма посебно се нагласени во последните три години, за што бездруго големо значење има и првиот човек на овој колектив - Ѓунер Исмаил. Токму во овој период интензивирана е соработката со Државниот театар од Анкара преку гостување на тројца еминентни режисери - Јуцел Ертен(1989), Кенан Ишик(1990) и Раик Алниачик , кој на сцената на овој Театар го реализираше неговиот последен проект - 197-та претстава "Јунус Емре" од Рецеп Билгинер.Тројцата режисери со себе го донесоа и новиот естетски тренд, но и архаичните форми на турскиот национален театар.

Своевидна пресвртница во работата на Драмата е Брехтовиот "Кавкаски круг со креда" во режија на Јуцел Ертен. На Театарските игри "Војдан Чернодрински" во Прилеп таа стана апсолутен победник, а на истиот Фестивал ја доби и наградата за најуспешна претстава во целост што традиционално ја доделува Редакцијата "Нова Македонија". Сите театарски критичари во Републиката мошне позитивно ја оценија претставата, особено работата на режисерот од Анкара. Критичарот на Радио Скопје, Иван Ивановски ќе забележи: *"Како добро упатен во спецификите и карактеристиките на Брехтовата драматургија, гостинот од Турција не настојуваше по секоја цена да направи спектакл со некој посебен колорит, туку неговите напори беа насочени со наједноставни и најекономични средства да ја сугерира пластичноста и едноставноста на источниот театар, низ кој ќе проговорат возвишените човечки чувства на Брехтовите ликови...Двете стожерни улоги Груша и Аздак им беа доверени на Бедија Бејоглу и Салаетин Билал и со ваквата најдобра можна поделба на улогите што се од клучно значење за претставата, режисерот Ертен како да заврши скоро половина од својата работа. Или со други зборови речено - ангажирањето на ова артистичко дуо, на кое рамноправно му се придружи извонредната Мушареф Лозана, која толкуваше машка улога, му помогна многу полесно да ги оствари своите режисерски замисли, да го постигне саканиот уметнички ефект и успех кај публиката, во што, покрај спомнатите тројца артисти, свој значаен удел имаше и целиот изведувачки состав кој импонираше со својата музикалност, изразност, полетност и темпераментност".*

Идната година, повторно на Театарските игри во Прилеп, Турската драма доби уште едно признание. Овојпат претставата "Живко живее не живее" од Азис Несин во режија на Кенан Ишик го освои специјалното признание на Фестивалот за претстава во целост.И за "Живко..." театарската публика ќе биде неподелена - во "Екран" Ванчо Каранфилов ќе забележи: *"Најновата претстава на Турската драма спаѓа во редот на еден од најинтересните театарски зафати видени на сцените во Републиката во последно време. Не толку поради самиот текст на познатиот турски сатиричар Азис Несим, текст во кој темата за човекот што погрешно е заведен во матичните книги како умрен е искористена за создавање на остра сатира, колку поради приодот на режисерот Кенан Ишик и авторската екипа во градењето на на претставата..."*

Но кога се говори за забележливиот подем на Турската драма во последните три - четири години, посебно се наметнува уметничкиот ангажман на Мустафа Асим. Неговите сценографии како еден од најсилните елементи во дел од претставите, и уште повеќе ретко успешно осмислените пропагандни материјали - театрски плакати и програми на оваа куќа и го даваат веќе препознатливиот имиџ.

Наџи Ндоци

40 ГОДИНИ РАСТ И РАЗВИТОК НА ТЕАТАРОТ НА НАРОДНОСТИТЕ

Воведен дел од книгата под наслов "Погледи од сцената" од театарскиот критичар Наџи Ндоци, што пред извесно време излезе од печат во едицијата на весникот "Флака е влазеримит" во Скопје, а по повод 40 годишнината на Театарот на народностите.

Година 1944. Уште се чувствуваше мирисот на барутот. Уште пред да заврши борбата против непријателот во нашата земја (во Срем) започна еден нов живот, живот во слобода и независност. Се роди сонцето на слободата за народите и народностите поробени низ целата земја.

Заедно со другите народи и албанската и турската народност во текот на народната револуција и четиригодишната Народноослободителна војна, активно зедоа учество во уништувањето на многубројниот непријател вооружан до заби. Даде својот придонес за целосната победа на револуцијата, жртвувајќи ги животите на своите синови и ќерки.

Се роди сонцето на слободата. Се роди еден нов живот.

Заедно со македонскиот народ и албанската и турската народност ги добија заеднички права за општествен и културен развиток во една социјалистичка заедница. Првите школи на албански и турски јазик, првите емисии на јазиците на народностите што се пренесуваа во етер преку програмата на Радио Скопје сведочеа за слободен живот, за културен развиток на народностите во СР Македонија. Одекна албанската и турската песна во музичките емисии во Радио Скопје. Започна да пулсира нов живот за кој се сонуваше четири години.

Формирањето на културните уметнички друштва "Орце Николов" и нешто подоцна "Владо Тасевски" во Скопје го збогати културно уметничкиот живот на главниот град култивирајќи го изворниот фолклор на македонскиот народ. Дејноста на овие културно уметнички друштва го иницираше со формирањето на културно уметничките друштва на албанската и турската народност, за кои се чувствуваше голема потреба. И не доцнеа многу. Во декември 1947 година се формира културно уметничко друштво "Јени Јол" од турската народност а на 8 мај 1948 година се формира и културното уметничко друштво "Емин Дураку" од албанската народност во Скопје. Со формирањето на овие две културно уметнички друштва оживеа културниот живот на народностите. Многубројните претстави со богата програма со изворни народни песни и ора од нашето поднебје осведочија за културното наследствбо на албанската и турската народност, за вековната традиција на овие народности, кои заедно со макекдонскиот народ беа поробени од непародните режими.

Во рамките на овие друштва се формираа повеќе уметнички секции "освен секциите на пеачите, пеачки и играорни групи" меѓу кои и драмската секција каде интензивно почнаа да работат неколку просветни работници и лица кои беа запознати со сценската умеитност. Работата на драмските секции на двете друштва ги постигнаа првите успеси. Додека пеачите - солисти на овие друштва пееја во музичкие емисии на Радио Скопје, неколку играорци поспособни со времето станаа членови на професионалниот ансамбл "Танец", драмските групи продолжуваа со нивната работа во реализирањето на драмските пиеси, постигнувајќи успех кај публиката. Така, после двогодишна успешна активност од неколкуте водечки личности на двете друштва се роди идејата за основањето на еден професионален театар на албавската и турската народност. Компетентните органи ја поддржаа оваа идеја и беше решено да се работи по тој пат.

За основањето на Малцинскиот народен театар во Скопје (сега Театарот на народностите) еве што ни рече иницијаторот, основоположникот, првиот директор и режисерот Абдуш Хусеин:

- Ни пет полни години не беа поминати од ослободувањето на земјата и се чувствуваше жива културна уметничка активност кај албанската и турската народност во Скопје. Во тоа време дипломирав двогодишна артистичка школа во Скопје, бев председател на културно уметничкото друштво "Јени Јол" каде активно дејствуваше драмската секција. Долго време мислев за основањето на еден професионален театар во Скопје. Вистина, првите разговори ги водев со Абедин Красниќи, кој во тоа време беше новинар во редакцијата на весникот "Флака е влазримит". Оваа иницијатива беше пречекана со отворени раце и почна да се конкретизира во оваа редакција. Велам во оваа редакција зошто оваа идеја освен Абедин Красниќи ја подржаа и некои други членови на оваа редаккција како Фаик Адеми и Антонета Мазреку (Ковачевиќ). Кон иницијативата се присоединија и некои другари од редкцијата на весникот "Бирлик". По согласноста на компетентните органи на градот Скопје, ја објавивме веста за основавањето на Малцинскиот театар на албанска и турска народност, како што тогаш се викаше Театарот. Освен другарите што ги спомнав и кои работеа во "Флака е влазримит", во Албанската група на овој театар се зачленија Анѓелина Ѓони, сестрите Викторија и Паулина Широка, кои во тоа време беа активни членови на КУД "Емин Дураку" и пејачки на албански народни песни на Радио Скопје. Тие денови во оваа група се примија и другарите Марк Марку, Зеф Јаку, Алуш Османи, Мазлум Реџа, Вера Јоза. Со проширувањето на гурпата со некои наставници и интелектуалци како што беа Махмут Думани, Касим Доми, Јосип Тоди, Мухарем Шахиќи и Зија Бериша се оформи јадрото со кое започна уметничката творечка работа.

Во турската група се зачленија неколкумина од Драмската група на КУД "Јени Јол", меѓу кои се истакуваше Шерафетин Неби. Веднаш почнавме со уметничката работа. Освен должноста на директорот бев назначен и за режисер на двете уметнички групи. Како прва реализација на албанската група решивме тоа да биде комедијата "Женидба" од Н.В.Гогол. За тоа му се обративме на Покрајинскиот народен театар во Приштина. Другарите ни излегоа на помош давајќи ни готов превод на албански јазик. За турската група ние сами преведовме од српскохрватски познатата комедија н Бранислав Нушиќ "Сомнително лице". Пробите ги одржувавме таму каде ќе најдовме локал зашто уште го немавме нашиот театар.

Ова беа евоцирања од сеќавањето на Абдуш Хусеин, основоположникот и првиот режисер на Малцинскиот театар во Скопје кој даде голем придонес за издигнувањето на оваа културна институција на албанската и турската народност во СР Македонија. Треба да се истакне дека работата во овој театар без својата зграда (сцена) се одвивање во ненормални услови, во недостиг на најпотребните сценски реквизити, гардероба, но големиот ентузијазам големиот елан на запослените во двете уметнички групи ги даде првите плодови. Првите успеси постигнати со првите реализации на двете драмски групи го потврдија тоа. Првото уметничко јадро со кое се реализира првата претстава "Женидба" од Гоголь, наскоро се прошири со нови актери бидејќи перманентно се развиваше жива кадровска политика во поглед на опфаќањето на поголем број млади луѓе, љубители на сценската уметност. Така Албанската група за кратко време се

прошири со неколку интелектуалци, службеници, занаетчии, со еден збор луѓе кои ја сакаа сценската уметност. Меѓу нив се истакнуваа Матеја Серечи, Хурие Хана, Бехице Пагаштица, Џафер Полоска, Суат Мехмети, Мушерефе Прека (Лозана), Фатиме Лозана. Суксесивно во списокот на артистите на Албанската група се регистрираа младите артисти какви што беа: Јануз Рамадани, Шабан Гаши, Али Манџука, Исмет Битичи, Екрем Ахмети, Џемаил Максути, Али Дули, Ќемал Ајдини, Осман Гаши, Месерет Чаволи, Дијана Вокши, Мустафа Морина, Бари Османи и други.

НАЈПОСЛЕ СЕ ДИГНА ЗАВЕСАТА

За основањето, за самопрегорната творечка уметничка работа на двете драмски ансамбли на Театарот на народностите во Скопје разговаравме уште со еден од основоположниците на овој театар, познатиот актер на Турската група, писателот и режисерот Шерафетин Неби, кој е сега в пензија.

- Нашата радост беше безгранична кога го добивме пристанокот на компетентните органи на градот Скопје за основањето на еден професионален театар на албански и турски јазик. Во тоа време јас активно работев во драмската група на КУД "Јени Јол", со која група раководеше Идриз Емин. После работното време (бев директор во основното училиште на турски јазик "Вук Караџиќ") со Абдуш Хусеин се спремавме за основачкото собрание на нашиот единствен театар, Ги печатевме поканите кои ги испративме на сите албански и турски интелектуалци од Скопје. И на 2 февруари 1950, во салата на четвртиот реон на град Скопје, во зградата на бившиот Медересе, до Иса беговата џамија (што покасно се претвори во амбулантна и се урна од земјотресот) го одржавме основачкото собрание. Со долги ракоплескања и со одобрување на сите присатни се сложивме за основањето на Театарот. Тука се одредија и конкретните задачи. Абдуш Хусеин како дипломиран актер, се назначи за директор на Театарот и за режисер на двете драмски групи.

Ја започнавме работата со полн елан како професионални актери. Паралелно работеа двете драмски групи. Додека Албанската драма го имаше готовиот текст на албански јазик, ние од турската група бевме приморани самите да преведуваме на турски јазик Нушиќевата комедија "Сомнително лице". Во тоа време јадрото на Турската драма освен мене како актер (треба да кажам дека за љубовта кон драмската уметност ја оставив должноста на директор на основното училиште "Вук Караџиќ") го сочинуваа: Шефки Махмут, Суна Махмут, Јлдз Ахмет, Сеза Окчуоглу, Бехич Садула, Муса Халим, Фикрет Демир, Зија Беќир, Мустафа Осман и Фаик Хасан, наставници и интелектуалци, но сите големи љубители на драмската уметност. Со голем елан ја започнавме работата во реализацијата на Нушиќевото дело. Сега веќе бевме свесни дека сме професионални актери и дека од нас се очекува многу. По повеќе од четири месеци работа излеговме пред публиката со нашите претстави. Нестрпливо го очекувавме времето на премиерата. Сите бевме како на испит, и испитот го дадовме со успех.

Без сомнение е дека подготвувањето на претставите од страна на двата ансамбли наиде на тешкотии од објективна и субјективна природа. Немање на простории, на потребните реквизити, спремањето на сцената со декорите, и други потреби, ја отежнуваа нашата творечка работа. Немање на доволно луѓе кои од почетокот би се занимавале со овие работи, наметна потреба управата на туку што оформениот театар да ги решава овие проблеми.

Во врска со овие технички проблеми на реализацијата на претставите, еве што рече Абдуш Хусеин:

- Пробите бевме принудени да ги одржуваме таму каде што ќе најдевме празни простории. Било како, најпосле ја постигнавме нашата цел. А нашата цел беше да излеземе пред публиката со готовите претстави. Како режисер настојував се да биде така како што треба, ги охрабрував актерите, кои имаа доста трема. И летото 1950 година никогаш нема да се заборави. Тоа ќе влезе во историјата на Театарот на народностите како време на богато културно уметничко творештво. Кога се уверивме дека сме готови, значи по повеќе од четири месеци откако се оснива Театарот, се обративме до Македонскиот народен театар, кој во меѓувреме многу ни помогна со реквизити и други потреби за сцената, за да ни го овозможи претставувањето пред публиката. Тие беа подготвени да ни помогнат. Во тоа време ансамблот на Драмата на МНТ тукушто беше заминал на турнеја низ Македонија, така што сцената беше слободна. Добро си ја споменувам датата што ја одредивме за првата премиера. Тоа требаше да биде премиерата на Турската група, затоа што еден актер од Албанската група, колку си споменувам тоа беше другарот Џон Марк-Коља, кој беше ангажиран за една од главните улоги, на Кочкаров, се наоѓаше во Приштина. Значи на 9 јули 1950 година салата на МНТ беше преполна со публика. Ложите, балконите и галеријата на старата зграда на театарот покрај Вардар, која за жал се урна како последица на разорното дејство на земјотресот од 1963 година, беа преполни со публика. Значи пред еден таков широк аудиториум од гледачи, се дигна завесата. Ансамблот на Турската група ја изведе премијерата на комедијата "Сомнително лице" од Нушиќ, во моја режија. Успехот беше над очекуваното. Френетичните ракоплескања не уверија дека успеавме, бидејќи актерите од оваа уметничка група беа добро подготвени. На 11 јули ја дадовме репризата на оваа комедија додека го чекавме враќањето на Коља од Приштина. Премиерата на Албанската група ја одредивме за 12 јули и се одржа на истата сцена на Македонскиот Народен Театар. И таа вечер салата беше преполна гледачи. На сцената Албанската група ја изведе комедијата "Женидба" од Гоголь. Ансамблот се покажа во целиот свој сјај. Одобрувањата, ракоплескањата што не престануваа долго време, беа индикатори за тоа дека и таа вечер постигнавме голем успех, дека нашата работа беше крунисана со успех. Една вечер подоцна ја дадовме репризата на комедијата "Женидба", бидејќи интересирањето беше големо.

После успехот на двата ансамбли се дадовме на реализација на новите проекти. Но, наша зграда немавме. Со помошта на општината ни се овозможи, со потребни адаптации, нашите претстави да ги дадеме во салата на милицијата од четвртиот реон на град Скопје.

ШТО ПИШУВА АНОНИМНИОТ КРИТИЧАР

Погоре ги презентиравме свежите сеќавања на Абдуш Хусеин, кој во тоа време, освен со административните работи како директор на Малцинскиот театар, беше ангажиран и со режија, сценографија и сликање на декори. Овие сеќавања се фактографски материјали за работата на ентузијастите во основањето и уметничката дејност на членовите на двете ансамбли, кои видно влијаеја во формирањето на новата генерција актери, режисери, интелектуалци, поети, писатели, посебно во формирањето на најдефицитарната гранка, на книжевноста, на драматургијата. Не доцнеше многу и се појавија првите оригинални дела на Муртеза Пеза "Не се женам со пари", на Мустафа Карахасан "Сузан", кои го отворија патот за творештвото во таа насока. Но, за тоа, ќе говориме по долу.

Постигнатиот успех на ансамблите на Турската и на Албанската драма на Малцинскиот театар (на народностите) во Скопје беше тема на денот во разговорите меѓу интелектуалците и меѓу оние што присуствуваа на премиерите на двете уметнички професионални ансамбли. Се разбира дека и дневниот печат и периодиката му имаа посветено потребно внимание на овној важен културен настан на албанската и турската народност од главниот град на нашата Република. Со прелистувањето на пожолтените страници на весникот "Флака е влазримит" од 1950 год., во бројот од 18 јули во страницата на културната рубрика, наидовме на рецензијата на анонимниот автор. Еве што тој пишува во својата рецензија за премијерата на Албанската група на Малцинскиот театар (народностите) во Скопје:

- "Од поважните настани од културниот живот на албанското малцинство во Македонија, сигурно е формирањето на албанскиот театар во Скопје. Албанците формирањето на овнј театар го дочекаа со голема радост зошто преку него ќе им се овозможи да ја развиваат нивната култура и да го запознаат светот со онаа мала театарска литература што ја имаме. Од основањето на театарот до денес помина релативно долго време, но кога на сцената се појави Албанската група од Малцинскиот театар со пиесата "Женидба" од Гоголь што беше толку добро спремана, тогаш сите сватија зошто до денес нашиот театар не беше дал ни една претстава.

`Комедијата "Женидба" од Гоголь е една од најтешките театарски дела. Поставувањето на ова дело на сцена од Албанската театарска група беше смел чекор, заради тоа што членовите на овој ансамбл се луѓе кои за прв пат излегуваат на сцена. Тоа нешто успехот го зголемува уште повеќе.

Потребно е уште еднаш да истакнеме дека кога отидовме во театар за да ја гледаме оваа претстава, бевме уверени дека претставата нема да постигне успех, имајќи во предвид дека ова дело бара големо мајсторство од сите артисти, бара од секој поединец добро да ја познава психологијата на улогата што ќе ја одигрува и добро да ги познава околностите и времето и амбиентот каде се одигрува настанот. Но се случи нешто што не го очекувавме. Сите учесници, кој повеќе и кој помалку, ги одиграа своите улоги многу добро. Тука посебно треба да се одвојува мајсторството на Абедин Красниќи кој улогата на Паткалосин ја одигра многу добро што не може да се опише. Бездруго треба да се истакне дека другарот Џон Марк-Коља многу успешно ја одигра улогата на Кочкаров што можеме да кажеме дека заедно со Викторија Широка (Фјока Ивановна) и даваа потребната обоеност на амбиентот каде се наоѓаа. Анѓелина Ѓони во улогата на Агафја Тиховна беше нешто потполно неочекувано за сите. Таа со способност на искусна актерка ја одигра таа тешка улога... Зеф Јаку во улогата на Кајгана многу успешно ни се претстави. Улогата ја одигра како што требаше но гласот му беше многу оштар... Фаик Адеми во улогата на Анучкин успешно се претстави иако имаше неколку непотребни гестови... Марк Марку добро ја одигра улогата на Жевакин. Многу добро ја одиграа својата улога и Паулина Широка (Арина Пантелејмовна), Алуш Османи (слугата Стјепан) и Антоанета Мазреку (слугинката Дуњашка). Кратко речено со својата прва изведба Албанската група пожнеа неочекуван успех".

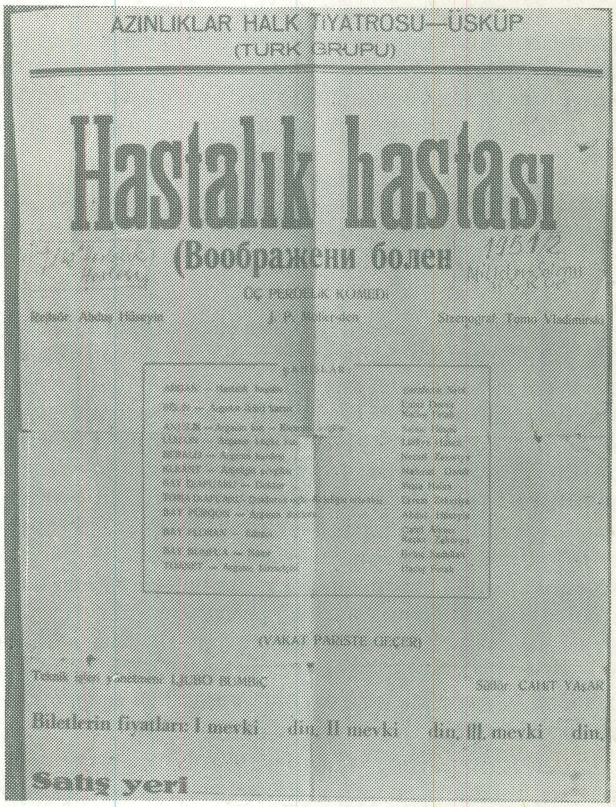
Вака пишува првиот театарски критичар на весникот "Флака е Влазримит"" за премијерата на комедијата "Женидба" од Гоголь, чија режија ја правеше Абдуш Хусеин. Оваа рецензија тука ја презентиравме со некои скратувања, кои ќе ја оптоварува непотребно нејзината целина, но со двојна цел: да констатираме дека оној весник со големо интересирање го следеше основањето и дејноста на првиот албанско-турски театар во СР Македонија и да се запознаеме со формата на пишувањето и вреднувањето на самата претстава. Но нашето интересирање ќе беше безвредно ако не одевме по насоката на откривањето на идентитетот на авторот на рецензијата. За овие 40 години низ оваа редакција поминале многу луѓе кои се бавеле со новинарство, многумина од нив ја напуштиле, додека некои од нив сега се в пензија. На крајот го консултиравме еден од најстарите новинари на оваа редакција, Мехмет Алихоца, кој долги години беше одговорен уредник на детскотот списание "Фатоси". Тој се присети дека првата рецензија за претставата "Женидба" ја напишалк Абедин Красниќи, кој во тоа време, како напоменавме погоре, работеше како новинар во оваа редакција. Значи тука, во оваа редакција почна да се оживотворува идејата за основањето на Малцинскиот театар. Новинарот на оваа иста редакција се ангажирал со главната улога во првата реализација на ансамблот на Албанската група и тој ја напишал првата рецензија.

ЗГРАДАТА НА ТЕАТАРОТ НА "БИТ ПАЗАР"

Тука треба да се наведе дека и весникот на турски јазик "Бирлик" во бројот од 20 јули ја објави рецензијата на Х.Јусуф, кој пошироко се задржува во позитивното оценување на премијерата на Турската група на комедијата "Сомнително лице". Во неа тој посебно го вреднува секој артист, наведувајќи дека тоа е голем успех на турското малцинство во афирмацијата на неговата култура, на јазикот во едно социјалистичко општество и во заеднички живот со македонскиот народ и народностите од нашата земја. На крајот на рецензијата тој ја вреднува играта на актерите Шефки Махмут во улогата на Јеротије, на Муса Халим (Тасо), на Сузана Махмут (Марица), на Јалдз Ахмет (Аница) и на Абдуш Хусеин (Шпионот).

Постигнатите успеси ги задолжија членовите на двете ансамбли да се зафатат за нови реализации, бидејќи тоа беше нивна должност како артисти на еден професионален театар. Собранието на градот Скопје, врз основа барањето на колективот на Малцинскиот театар одвои средства за изградба на новиот театар. Но изградбата на овој објект траеше неколку години. Времето што минуваше беше исполнувањето со интензивна работа на двете уметнички групи. За пробите и за претставите, како што пишуваше погоре, се употребуваше салата на милицијата на четвртиот реон на градот Скопје. Следните три години додека се градеше новата зграда на театарот, ансамблот на Албанската драма реализира единаесет премијери: "Човекот човек" од Кристо Флочи, "Аналфабета" од Нушиќ, "Да бев машко" од Хаки Стермили, "Коштана" од Б.Станковиќ, "Чорбаци Теодос" од В.Иљоски и "Беса" од Сами Фрашери. За ова време ансамблот на Турската драма реализираше девет премијери: "Мечка" од Чехов, "Аналфабета", "Светска војна", "Мува" и "Народен пратеник" сите од Нушиќ, "Воображен болен" од Молијер, и "Дугме" и "Настинка" од Нушиќ како и обновената претстава "Сомнително лице" од Нушиќ.

Од сето ова јасно се гледа дека двете ансамбли за ова време работеа во извонредно тешки услови, без соодветна сцена без најелементарните потреби за оформување како што треба на една претстава што бара голем труд. Работите околу градбата на новата зграда на Театарот се одвиваа забрзано. Изградбата на Малцинскиот театар заврши во 1952 година но многу работи беа недовршени како што беше со сцената. Инсталацијата уште не беше довршена така што сето тоа пречеше во правилно одвивање на работите по сите норми за уметничка дејност. Крајот на 1952 година беше дочекан со заедничката желба на сите вработени од овој театар да ја започнат работата во новиот театар. Сцената беше готова. И двете ансамбли беа готови со нивните реализации, со кои ќе се претставуваат пред публиката во новиот Театар, кој ги отвори вратите на љубителите на драмската уметност. За инаугурација на зградата на Малцинскиот театар (на народностите), се отпечатија и покани за заедничката


AZINLIKLAR HALK TIYATROSU—ÜSKÜP
(TURK GRUPU)

Hastalık hastası

(Воображен болен

Bilet fiyatları: I mevki din. II mevki din. III mevki din.

Satış yeri

програма на двете ансамбли. Ансамблот на Албанската драма на 10 јануари 1953 година се презентира со премијерата на драмата "Хасанагиница" од Милан Симовиќ, во режија на Тодор Николовски, кој во двете предходни години беше ангажиран во реализирање на неколку премиери. Успехот на Албанската драма со ова дело се награди со долго ракоплескање на публиката, што се ја имаше наполнето целосно големата сала со 800 седишта.

Наредната вечер и ансамблот на Турската драма се презентира со својата најнова претстава посветена на инаугурацијата на новата зграда на Театарот. По тој повод овој ансамбл се претстави со премијерата на драмата "Зулумќари" од Светозар Ќоровиќ. Успехот што го постигна со оваа претстава, а и успехот на Албанската драма ја уверија публиката дека пред себе имаат ансамбли кои располагаат со актери, способни да реализираат дела на разни автори како на домашни така и на светски.

Со градењето на новата зграда на театарот на народностите работата почна да се одвива според зацртана годишна програма. Ансамблите се здобија со нови актери, но меѓу нив сега почна да се издвојуваат неколку актери кои се ангажираа во главните улоги и со кои жнееја успеси. Таквите беа Махмут Думани, Касем Доми, Мухарем Шахиќи, Зијасе, Бериша, Јосип Тоди. Не помина многу и почна да се истакнува и Јонуз Рамадани, Шабан Гаши, Лезе Томи, Вера Јоза, Хурија Хана. Овој уметнички ансамбл тесно соработуваше со повеќе режисери од македонските театри, меѓу кои, по долго време соработуваа Тодор Николов-

ски, Тодорка Кондева, Бранко Ставрев, Благоја Андреев, Спасе Нелов, Саша Маркус и неколку по млади режисери.

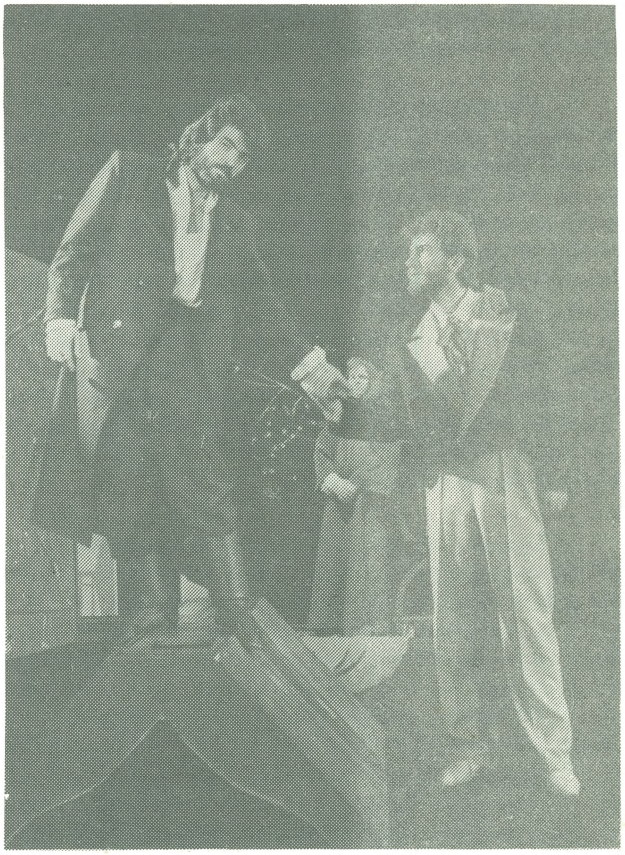
Истата ситуација беше и со Турската група. Во неа набргу беа примени актерите Хаџер Фетах, Нацире Ариф, Биннас Сулејман (Шик) и нејзината сестра Ајтех Шик, Себахат Ѓиноли, Лутфи Сејфуллах, Екрем Зекерија, Нури Исмаил. Нешто подоцна во овој ансамбл се вброија и Џахит Атик, Магбуле Гаши, Незаќет Али, Хусеин Ахмет и други. Со овој проширен ансамбл соработуваа режисерите: Тодор Николовски, Тодорка Кондева, Саша Маркус и некои други, кои реализираа и најтешки драмски дела. Од средината на овие актери набргу се истакна Шерафетин Неби, кој освен во глума беше ангажиран и во областа на режијата. Освен тоа од неговото перо наскоро излегоа и првите драмски дела.

ТРИ ФАЗИ НА РАЗВИТОКОТ
ПРВАТА ФАЗА (1950 - 1963)
КОНСОЛИДАЦИЈА

Малцинскиот театар (на народностите) со изградбата на зградата на Театарот на "Бит-Пазар" се институционизира и со едно здраво јадро на артисти од двата ансамбли, го започна патот на уметничкото дејствување, патот на консолидацијата како театарска куќа што има за цел да ја култивира и прошируваа на театарската култура меѓу широките маси од албанската и турската народност.Патот на консолидацијата и на верификацијата на вистинските вредности на сценската реализација воедно беше и пат кон истражувањата, откривањата и изнаоѓањето на соодветни текстови за реализација и соработка со режисери кои ќе ги оживеат овие текстови на сцена со што одговараа на вкусот на публиката но и ја воспитуваа во поглед на издигнувањето на нејзиното ниво од аспект на здрава театарска култура.

Во периодот на консолидацијата, што го назначивме како прва фаза на развитокот, од страна на двете ансамбли се реализираа успешни претстави со кои се збогати репертоарот. Да ги забележиме реализациите на драмите како што се: "Да бев машко" од Хаки Стермили, "Коштана" од Станковиќ, "Беса" од Сами Фрашери, "Хасанагиница" од Симовиќ, "Монсерат" од Емануел Роблес, "Бегалка" од Ильоски, "Освета" од Келменди и други.

Успешната и плодоносната работа на Албанската драма се разграни во реализацијата на делата на современите македонски, југословенски и светски автори. Но индикативно е дека првата фаза на развитокот и уметничката дејност на ансамблот на Албанската драма видно влијаеше и импулсираше неколку писатели, кои зад себе имаа неколку објавени дела. Првиот чекор во таа насока го направи Муртеза Пеза, кој во театарската сезона 1953/54 се претстави со својот прв драмски текст "Не се женам со пари". Овој текст на почетокот не беше добро примен од страна на ансамблот, зошто имаше некои недостатоци од аспект на драматуршката обработка и не ги исполнуваше потребните критериуми за реализација. Тука се најде Абдуш Хусеин, кој со своите совети даде потребни упатства за поцелисходно драмско обликување на споменатиот текст. И покрај отпорот, тој текстот го реализира на сцена. За чудо, содржината на оваа драма, на почетокот со наивни пресврти но и симпатични ја придоби публиката зашто беше прв случај делото на нашиот писател да биде поставено на сцена, дело кое со презентирањето на нашите закони и на нашиот менталитет беше близок за гледачот и како таков го проби ледот. За успехот на оваа драма еве што пишува тогашниот театарски критичар д-р Петро Јанура на страниците на весникот "Флака е влазримит" од 1 март 1954 година.



Сцена од претставата "Гавран меѓу ѕверовите"

-"...Значи од погледот на концепцијата на новиот живот, односно како треба да биде човекот од нашите дни, макар тој да биде од село, авторот на драмата "Не се женам со пари" ни претстави неколку ефектни воспитни сцени каде тој на младиот човек отворено му кажа како треба да постапи кога законските предрасуди настојуваат да ги гушат чувствата на срцето и му се спротиставуваат на новиот живот и напредокот... Треба да се истакне работата на режисерот Абдуш Хусеин, кој ништо не штедеше за успехот на драмата "Не се женам со пари". Нему, изгледа му се бендиса тематиката, која

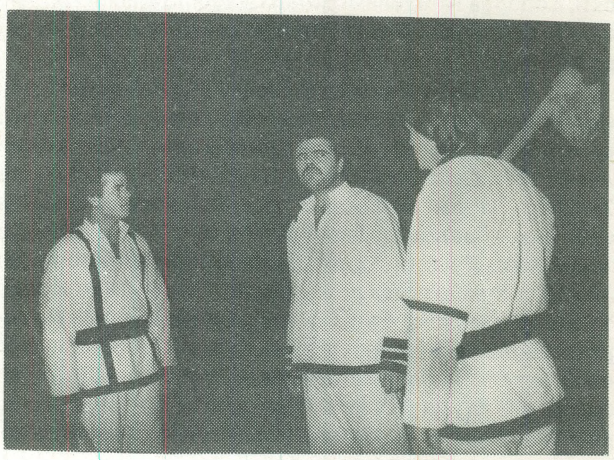
ја почувствува длабоко во себеси и затоа пожнеја добар успех за што заслужува секоја пофалба..."

Не помина и една сезона а веќе на сцената се реализира познатата драма на Џемил Дода "Халит Гаши". Оваа пиеса наиде на добар прием зашто артистите се претставија пред публиката со солидна подготовка. Една сезона подоцна, во 1956 година. на сцената се реализира втората драма на Муртеза Пеза, кој веќе се верифицира како вистински автор на драмски дела. Истата сезона се реализира и драмата "Сопружници" од Мухарем Ќена, во режија на познатиот актер Матеја Серечи. Во 1957 година ансамблот се определи за реализирањето на комедијата на Кристо Бериша, "Главица лук". Оваа комедија беше добро дочекана од публиката зашто располагаше со доста елементи на хумор и сатира.

Првите чекори што ги направија авторите од албанската народност и постигнатите успеси во нивните дела влијаеа во ангажирањето на младите писатели од турската народност во областа на драмата. Нивните дела почнаа да се реализираат на сцената на Турската драма, што ден денешен е единствен драмски ансамбл на турски јазик во Југославија. Од турските писатели што живеат и создаваат во Македонија прв се здоби со храброст Мустафа Карахасан кој ја напиша драмата "Сузан", која со ансамблот на Турската драма на сцена ја реализира режисерот Тодор Николовски. Значи 1956 година е година кога еден писател на турската народност излезе на сцена со своето дело. Но за Мустафа Карахасан ќе кажеме дека тој веќе имаше искуство во оваа област. Тој пред основањето на театарот, значи веднаш после ослободувањето ја напиша драмата "Доверба", која со драмската група на КУД "Јени Јол" ја реализира Идриз Емин. Втората драма, исто така со оваа група ја реализираше Шерафетин Неби. Овој актер, покасно, во 1958 година ја напиша својата прва драма со наслов "Суртук", која сам ја режираше. Истата година на сцената на Турската драма се реализира мелодрамата "Алиш" од Хусеин Сулејман, во режијата на Лутфи Сејфулах. Инаку, во тринаесетгодишниот период од развитокот на Театарот на "Бит- Пазар", Турската драма на својата сцена реализираше најповеќе комедии на Бранислав Нушиќ заради тоа што овие дела имаа своја публика.

Во 1954 година за прв пат на оваа сцена се реализира едно дело од современ турски писател. Тоа беше драмата "Големите срца" од А.Ремзи, која со голем успех ја режираше Шерафетин Неби. Две години подоцна на сцена се реализира и делото "Празна лулка" од турскиот писател Нецати Џумали. Режијата на ова дело со успех ја направи Саша Маркус.

Кратко речено, првата фаза на развитокот и консолидацијата на Малцинскиот театар (на народностите) беше време кога се појавија првите оригинални текстови (драмски) на писателите од албанската и турската народност во СР Македонија, дела кои отвори пат кон создавањето дела од оваа област кај нас.



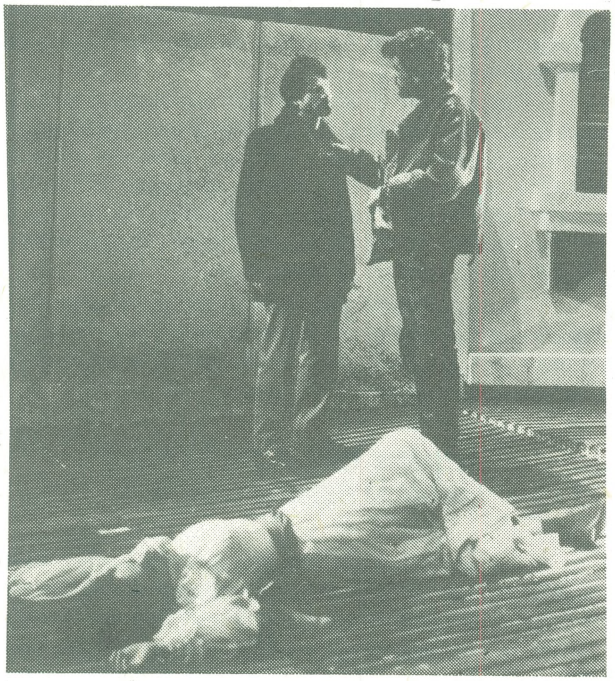
Сцена од претставата "Сенка"

ВТОРА ФАЗА (1963 - 1974) ЖИВУРКАЊЕ

Додека првата фаза на развитокот на Театарот на народностите беше период на консолидацијата како културна институција, што видно влијаеше во изградувањето на една млада генерација на интелектуалци (поети, прозатори, актери) кои својата дејност ја вперија кон оваа театарска куќа, забрзаниот развиток го наметнуваше регрутирањето на школувани кадри, кои ќе се вклучат во двете уметнички ансамбли. Оваа потреба ги отвори патиштата за оспособување на актерите во вишите школи и факултети за драмска уметност во републиката и во земјата.

Кога работите течеа добро, значи кога дејноста на театарот се карактеризираше со виден напредок, иако располагаше со мало јадро на артисти, но способни, главниот град на Републиката, на 26 јули 1963 година го погоди земјотресот така што се прекина тој развиток. Тешките последици од катастрофалниот земјотрес се почувствуваат уште првиот ден од потресот. Се парализира целиот општествен живот во гра-

Сцена од претставата "Ајша"



дот кој боледуваше од задобиените рани од оваа катаклизма. Беше време на годишните одмори, значи време кога членовите на двете драми беа на заслужен одмор после десетмесечната макотрпна работа. На зградата на Театарот на "Бит- Пазар", ужасното тресење и нанесе ненадоместливи штети.

Месецот септември од таа година пред управата на Театарот на народностите постави едно големо знак прашање. Но каде сега? Каде ќе се концентрираме, каде ќе ја развиваме нашата дејност, нашата културна мисија - за што се бевме одредиле, бидејќи од страна на комисијата за процена на предизвиканите штети беше соопштено дека во таа зграда не може да се работи.

Започна една активност како "крпење". Двете драми со големи заложби ја започнаа работата во една состојба, да кажеме бедна. Започна периодот на живуркање. Првите реализации, што имаа карактер на придонесот во заживување на културниот живот во разрушениот град Скопје, се одржаа во поблиските градови како што се Тетово и Гостивар.

Со интервенции едно по друго, тогаш кога се преземаа итни мерки за обновата и изградбата на Скопје после земјотресот, Градското собрание, му излезе во пресрет на овој колектив и му одреди една сала во Работничкиот дом, сала што располагаше со една мала сцена и без елементарните потреби за уметничка дејност како што е театарот. Но тука без било каква адаптација не можеше да се почне со работа. После направената адаптација, Театарот на народностите привремено ја започна работата во улога на потстанар.

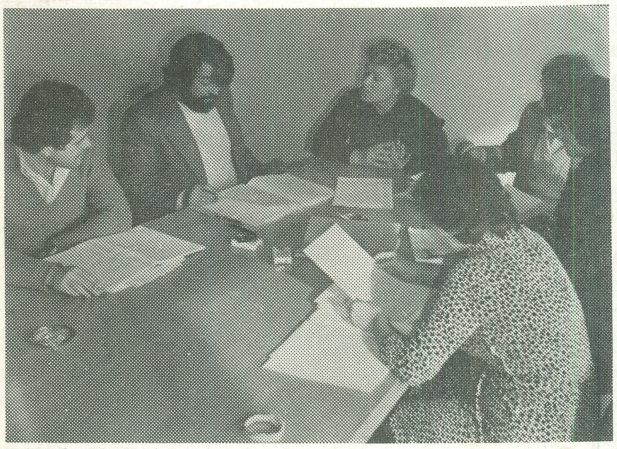
Театарот на народностите во Скопје, остана на тоа место како ќирајџија полни единаесет години. Единаесет години исполнети со искушенија, барање на соодветен начин да се застане на нозе и со адаптирање на тешките услови за работа. Со еден збор, ова време за овој колектив беше време на живуркање, чекајќи го денот кога ќе се пресели во својата зграда што почна со изградба во октомври 1970 год. повторно во локалитетот на "Бит-Пазар", во состав на Културниот центар на градот Скопје, во близината на бившиот Театар на народностите, што се рушеше затоа што не беше за употреба по тешкиот земјотрес. За условите на работата во адаптираната сала на Работничкиот дом, еве што пишуваше авторот на овие редови во својот напис во весникот "Флака е влазеримит" од 11 септември 1974 година кога се очекуваше свечаното отворање на новата зграда на театарот.

"...Овој колектив, со два ансамбли, албанска и турска драма, заради тешките штети што претрпи зградата на Театарот од катастрофалниот земјотрес од 1963 год. полни единаесет години ја развиваше својата дејност во еден локал, импровизиран, готово без техничко хигијенски услови што беа неопходни за ваква дејност од областа на културата. Но, овој колектив, свесен дека со својата работа извршува важна мисија, ги преброди сите тешкотии, ги надвлада недостатоците и теснетоста на локалот, и на крајот, после единаесет години премина во својата зграда..."

Иако ова време од единаесет години беше време на живуркање, двата ансамбли со својата самопрегорна работа создадоа толку колку што им овозможуваа условите и средствата. Во ова време Албанската драма излезе пред публиката со петнаесет премијери од југословенски и светски автори, не запоставувајќи ја и оригиналната драма. Иако тоа беше време на живуркање, за тоа време се реализираа сериозни пројекти, што зборува дека колективот имал пред себе зацртана должност. Во тој поглед не ќе биде на одмет ако ги назначиме проектите реализирани во тоа време: во 1965 година Мухарем Ќена, режисер од Приштина ја реализира драмата "Нита" од Ј.В.Реља. Две години подоцна се реализира оригиналната драма на Муртеза Пеза "Планински татнежи", а во режија на Мирко Стефановски. Истакнатиот поет од албанска народност Адем Гајтани во 1968 година ја напиша поетската драма "Вечерното сонце" која на сцена ја реализира режисерот Ќемал Лила. Тоа е единственото драмско дело на овој познат поет од албанска народност. Една година подоцна на сцена се реализираше новата драма на Муртеза Пеза "Што сега Карон?" во режија на Мирко Стефановски, дело што со својата фантастична подлога ја изненади публиката и театарската критика. Во 1972 година, познатиот актер во овој ансамбл, Зија Бериша, го напиша текстот на својата прва драма за млади "Никогаш не е доцна", која сам ја режираше. Истата година на сцена се постави интересен пројект. Се работи за комедијата "Карневали од Корча" од албанскиот писател Спиро Чомора, чија режија ја правеше режисерот од Албанија, Кујтим Спахивогли.

Како заокружување на втората фаза - живуркање на Театарот на народностите во Скопје ќе го означиме реализирањето на оригиналниот текст на младиот писател Нецат Мустафа, "Јета" што се реали-

зираше пролетта 1974 година од страна на режисерот Димитар Христов. Со оваа премијера завршува втората фаза од дејноста на Албанската драма на Театарот на народностите, бидејќи во октомври истата година овој театар се пресели во својата нова зграда на "Бит-Пазар"



Од репетиционо читање на актерите од Албанската драма

И Турската драма се покажа спремна во исполнувањето на предвидените обврски иако се работеше во тешки услови. За време од единаесет години од периодот на живуркањето овој ансамбл реализираше педесет и една премијера. Но индикативен е овој период од уметничката дејност на Турската драма. Додека од писателите од турската народност имаме мала продукција на драми, Турската драма се преориентира кон современите писатели од Турција. Но со ред. Од редовите на писателите од турската народност во Македонија се појави делото "Туѓинец" што се реализираше во 1969 година од страна на режисерот Ќемал Мерцани "Продавачот на цвеќиња", исто така реализирана од Ќемал Лила. Во 1971 година се реализираше драмата "Настрадин" од Илхами Емин и една година подоцна пиесата за деца "Мамиш и Мемиш" од Хасан Мерцан, двете во режија на Ќемал Лила. Од современите турски писатели најповеќе се реализирани делата на поетот Назим Хикмет: "Наивец" (1965), "Череп" (1968) "Легенда за љубовта" (1970), и "Крава" (1972). Нецати Цумали е презентиран со драмите: "Налани" (1967) "Кога жената е нема" (1967) сите во режија на Ќемал Лила. Азис Несин е презентиран со драмата "Гусарот од Тороз" (1966). Назим Куршумлу со драмата "Скалила", додека Мусахип Заде Целал со комедијата "Згасна свеќето", во режија на режисерот од Турција, Сами Ајаноглу.

ТРЕТАТА ФАЗА (1974 - 1990) ПОЛНА АФИРМАЦИЈА

Годината 1974 е одлучувачка за натамошниот развиток на Театарот на народностите во Скопје. Поточно од таа година започна богатата етапа во афирмирањето на двете драми од овој театар, полна афирмација во републички и југословенски размери како и надвор од земјата.

После полни четири години, накрајот се комплетира новата зграда на Театарот на народностите, "Белата палата" на "Бит- Пазар", како го прекрсти печатот тие денови. Затоа што, со полно право, оваа зграда беше една бела палата, убавица на културата, на театарската култура на албанската и турската народност од Скопје и СР Македонија.

По повод свеченото отворање тука, со извесни скратувања ќе го претставиме извештајот на авторот на овие редови, објавен во весникот "Флака е влазримит" од 11 октомври 1974 година.

НОВАТА ЗГРАДА ГИ ОТВОРИ ВРАТИТЕ НА ПУБЛИКАТА

На 9 овој месец, на свечен начин се инаугурира новата зграда на Театарот на народностите. На оваа свечаност беа прасатни највисоките општествено политички и културни раководители како и други гости.

На почетокот на свечаноста директорот на Театарот на народностите, Џевдет Мустафа, во својот воведен збор зборуваше за развојниот пат на овој Театар и за важноста на мисијата што ја врши на планот на културното издигнување на народностите кај нас. Тој, меѓу другото рече дека за овие 24 години од постоењето на Театарот, од страна на албанската и турската драма се реализирани 292 дела, од кои 62 се од светски автори.

Од нашите автори досега се реализирани дела и тоа: 20 од албанските автори, 15 од турските автори, 15 од македонските автори и 135 од југословенските автори. Само во Скопје досега се изведени 2429 претстави со над 700.000 гледачи. Во текот од своето постоење, Театарот на народностите со своите две драми има посетено многу градови, не само во нашата република, но и на Косово и целата земја. Исто така со своите претстави претставен е пред публиката на главните градови на Турција, Албанија и Бугарија. Театарот учествуваше освен на фестивалите, и манифестациите "Охридско лето". "Бигорски свечаности" во Гостивар, на фестивалот на античката драма во Лесковац и друго. На крајот од својот воведен збор, директорот го покани претседателот на Културно просветната заедница на градот Скопје да ја пресече лентата со што Театарот се даде во употреба..."

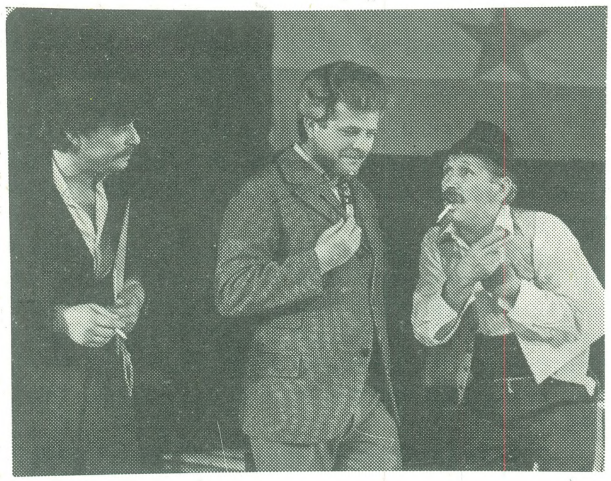
"Белата палата" како го викаат сега новиот театар, има површина од 4.500 м^2. *За неговата изградба општеството инвестираше средства во износ од една милијарда и осумсто милиони динари (стари). Тоа е најголем износ што досега е инвестиран за градење на некој културен објект во Скопје. Зградата им овозможува редовна работа на двете драми со сите потребни простории што се предвидени за ваква дејност. Зградата располага со две сали. Главната сала има 350 седишта, додека малата сала има 150 седишта. Сите*

други простории како гардероби, гримиорни, репетициони сали, бањи и друго, се комплетирани така што работата во оваа зграда веќе е во свој тек..

По повод свечаното отворање на Театарот на Народностите во Скопје, двете драми изведоа премиери, подготвени за овој настан. Албанската драма таа вечер се претстави со премиерата на драмата "Вучјак" од Мирослав Крлежа и во режија на Мирко Стефановски, додека Турската драма се претстави со премијерата на драмата "Шестмина го бараат авторот" од познатиот италијански писател Луиѓи Пирандело и во режија на Ацо Алексов.

Градењето на зградата на Театарот на народностите како ќе се види, има пресудно значење за натамошниот развиток - тука ќе назначиме како полна афирмација на овој театар оти сега се создадоа потребни услови за полно уметничко творештво. За учество на овој театар на фестивалите и други театарски манифестации и за неговата полна афирмација ќе зборуваме во следната глава. Но тука да видиме каква активност досега, до денот на прославата на 40 годишнината од постоењето, покажа овој театар. Во својата трета фаза од развитокот и полната афирмација во југословенски размери, двете драми покажаа голема вителност, еден активен живот од уметничко творештво што ги потклекна сите скептици. Но да одиме по ред.

Во шеснаесетгодишниот период Албанската драма на својата сцена изведе се на се 71 премијера. Што е најважно овој ансамбл, како и порано и посветуваше посебно внимание на оригиналната драма како на писателите кои живеат и создаваат во СР Македонија, така и на тие што создаваат и живеат на Косо-



во. Од писателите од албанската народност од СРМ во тој период се реализирани делата: "Преку смртта" на Муртеза Пеза (1975), "Матуранти" на Зија Бериша" (1977), "Стара лаѓа" на Ресул Шабани (1978), "Укротителот на луѓето со смарагдни очи" од Теки Дервиши (1980), "Атентат во таверна" (1983), "Магична софра" од Рамадан Зејнели (1983), "Дожд во Уертомонто" од Ресул шабани (1984), "Ибе Паликуќа" на Аљоша Руси (1984), "Песот со четири очи" од Сефедин Нуредини (1985), "Фани доваѓа сам" од Ресул Шабани (1988) и "Сокол и привидение" од Сефедин Нуредини (1988). Од писателите од Косово да ги споменеме делата: "Гоф" од Антон Пашку (1979), "Лули во царскиот двор" за деца од Гани Јетиши и "Мешаници во Букрамира" за деца од Умер Шкрели (1981), "Јас Халил Гарија" од Бекир Муслиу (1981), "Сенка" од Нухи Матоши (1984), "Црниот Зека патува во Вавилон" од Умер Шкрели (1985), "Клизанка" од Мухарем Шахиќи (1986), "Домашна змија" од Ајри Бегу (1986), "П.С." од Атле Гаши (1987), "Сонот на Лули" за деца од Шаип Грабовци (1987), "Улцинска плажа" од Г.Муфтари (1988), и "Обскурен театар" од Агим Мала (1990) година.

Како што се гледа имаме позитивен биланс од реализацијата на оригиналните дела од писателите од албанската народност. Во 1979 година на сцената на Албанската драма се реализира драмата "Фамилијата на рибарот" од Сулејман Питарка, во режија на Мирко Стефановски. Една година подоцна повторно на оваа сцена се реализира драмата "Нита" од Ј.В.Реља, чија режија ја направи режисерот од Албанија Серафин Фанко. За време на овој успешен и плодоносен период на албанската драма, освен овие дела што ги назначивме, се реализирани уште 45 дела од македонските, југословенските и светските автори.

Турската драма исто така забележителна оријентација покажа кон оригиналните тексктови од турската народност во СРМ како и кон делата на писателите од Турција. Најповеќе се реализирани дела за деца и возрасни од Хасан Мерџан: "Светот на школото, светот на радоста" (1975), "Школско звоно" (1976), "Јас, Риза ага" (1977), "Мостот на честа" (1984) и "Осмесите" (1988). Љутфи Сејфулах е претставен со три дела: "Тројца пријатели" (1975), "Игра на гатанки" (1979) и "Папучар" (1983). Од другите писатели од турската народност во СРМ се реализирани делата: "Мемет" од Ирфан Белур (1981), "Суртук" (1958) и "Рашела" од Шерафедин Неби (1985), "Малите големи љубови" од Бедиха Беговска (1986).

Од турските писатели на сцената на Турската драма во овој период се реализирани: "Кралот на головите" (1975), и "Заљубени души" (1987) двете од Азис Несин, "Дали постоеше Иван Ивановиќ" (1978) и "Демаклов меч" (1983) двете од Назим Хикмет. Со по едно дело се презентирани: Халдун Танер со "Али од Кешан" (1982), Васфи Учкан со "Луда Емина" (1984), Садик Шендил со "Хурмуз со шест мажи" (1987) и Тунцер Цуценоглу со "Женички" (1988).

И тука билансот излегува позитивен во однос на реализирањето на делата на писателите од турската народност од СРМ, се на 11 дела и од турските писатели осум дела. Со 52 дела се опфатени македонските, југословенските и светските писатели.

УЧЕСТВО НА ФЕСТИВАЛИ И НАГРАДИТЕ

Двете драми од Театарот на народностите во Скопје секоја година се учесници на повеќе фестивали во републиката и во земјата. На овие фестивали се презентирани со најдобрите претстави со што и пожнееја успеси и оттаму се вратиле со разни награди. Сето тоа зборува дека за последните десет години како ансамблот на албанската драма така и ансамблот на турската драма во поглед на сценското уметничко творештво, на актерската креативност и на режисерската инвенција можат да се носат со најпознатите југословенски ансамбли.

За учеството на фестивалите и за добиените награди еве што ни кажа директорот, Мухамед Шерифи:

- Секоја година активно учествуваме на повеќе фестивали во републиката и во земјата. Се разбира дека од време на време се враќаме и со награди што јасно зборува дека нашите претстави се со потребно уметничко ниво и дека професионално можеме да се мериме со другите ансамбли. Активни учесници сме на републичкиот фестивал "Војдан Чернодрински" во Прилеп уште од неговото основање. Освен тоа земаме учество и на фестивалот "Охридско лето", "Скопско лето", "Приштинско лето". Но да одиме по ред.

На фестивалот Театарски игри "Војдан Чернодрински":

Во 1962 година за улогата на Анѓелко од претставата "Парите се отепувачка" од Ристо Крле и во режија на Тодор Николовски, актерот Јонуз Рамадани ја доби наградата за машката улога. Во 1978 година Исмаил Рама за улогата на Еди Карбоне од драмата "Поглед од мостот" од Артур Милер ја доби наградата за машка улога, додека Фетах Мехмети за улогата на Рудолф, наградата за млад актер. Во 1979 година Сефедин Нуредини за улогата на Капетанот од драмата "Да се спаси надежта" од Емануел Роблес и во режија на Мирко Стефановски ја доби наградата за млад актер, додека Мехди Бајрактари за улогата на Поручник ја доби наградата за машка улога. Во 1981 година Исмаил Рама ја доби наградата за костими од претставата "Укротителот на луѓето со смарагдни очи" од Теки Дервиши и во режија на Ахмет Јакупи. Во 1983 година од овој фестивал претставата "Јас Халил Гарија" од Бекир Муслиу и во режија на Душко Наумовски триумфално се врати, со пет награди: со наградата за најдобра претстава на фестивалот, на награда за режија, за музика, за сценографија додека Селман Јусуфи ја доби наградата за машка улога на Халил Гарија. Во 1984 година претставата "Пахинтика во сон" од Џабир Ахмети и во режија на Владимир Милчин се врати со наградите: за режија (В.Милчин), за машка улога (Марк Марку), и за сценографија. Во 1986 година Бајруш Мјаку ја доби наградата за машката улога (Пикони) од драмата "Дожд во Уертомонто" од Ресул Шабани и во режија на Влалдимир Милчин. Во 1987 година се наградија сценографијата и костимите од претставата "Сауна" од Руди Шелиго и во режија на Рахим Бурхан. Во 1988 година Теута Ајдини ја доби наградата за женската улога на Диле од претставата "Гробови на автомобили" од Фернандо Арабал и во режија на Богдан Поп-Ѓорчев.

На фестивалот МЕСС во Сараево:

Во 1980 година учествувавме со претставата "Гоф" од Антон Пашку и во режија на Ахмет Јакупи. Во 1983 година се претставивме со "Бовча" од Едвард Бонд и во режија на Владимир Милчин. Во 1984 година отидовме со претставата "Пахинтика во сон" од Џабир Ахмети и во режија на Владимир Милчин каде тој ја доби наградата за режија и во 1986 година со претставата "Дожд во Уертомонто" од Ресул Шабани и во режија на Владимир Милчин.

На фестивалот на класиката во Лесковац:

Во 1972 година Албанската драма се презентира со претставата "Електра" од Софокле и во режија на Димитар Христов.

На фестивалот "Јазавец" во Загреб:

Во 1970 година со претставата "Политичко венчавање" од Фадил Хаџиќ и во режија на Мирко Стефановски. Во 1986 година со претставата "Хамлет од Долна Катраница" од Иво Брешан и во режија на Димитар Станковски.

На фестивалот "Стеријино позорје" во Нови Сад:

Во 1983 година учествуваме со претставата "Јас, Халил Гарија" од Бекир Муслиу и во режија на Душко Наумовски.

На фестивалот "Алпа-Адрија" во Нова Горица:

Во 1987 година со претставата "Сауна" од Руди Шелиго и во режија на Рахим Бурхан.

На фестивалот на алтернативен театар во Титоград:

Во 1989 година со претставата "Гробови на автомобили" од Фернандо Арабел и во режија на Богдан Поп-Ѓорчев.

Актерот Селман Јусуфи во 1983 година за улогата на Халил Гарија од драмата "Јас, Халил Гарија" од Бекир Муслиз ја доби наградата "13 Ноември" на градот Скопје.

Врз основа на културниот договор меѓу нашата земја и Албанија ансамблот на Албанската драма во таа соседна земја се претстави со комедијата "Карневалите на Корча" од Спиро Чомора и во режија на Куртим Спахивогли како и со драмата "Бегалка" од Васил Илоски и во режија на Тодорка Кондева Зафировска.

Активно учество на републичките фестивали и во земјата забележи и ансамблот на Турската драма. За тоа што ни рече директорот на оваа драма, Ѓунер Исмаил:

- Секоја година сме учесници на републичкиот фестивал "Војдан Чернодрински". Од време на време сме се вратиле со награди кои сведочат за високото ниво на нашите претстави и на актерите за нивните успешни интерпретации. Во 1963 година за улогата на Али Ѓерзелез од драмата "Слава и осаменост" од Иво Андриќ и во 1966 година за улогата на Нури од драмата

"Гусар од Тороз" од Азис Несин, актерот Лутфи Сејфулах ги доби наградите за машка улога. Годината 1975 ни донесе најповеќе награди. Таа година се претставивме со драмата "Дервишот и смртта" од Меша Селимовиќ. За улогата на Ахмет Нуредин, актерот Салаетин Билал ја доби наградата за машка улога. Тука ги добивме и наградите за сценографија (Владимир Србљановиќ), за костимографија (Беба Патерногиќ), и најважната награда, за режија (Душко Наумовски). Во 1976 година за улогата на Арган во комедијата "Вообразен болен" од Молиер, Лутфи Сегфулах ја доби наградата за машка улога. Во 1979 година за улогата на Бег Пинтеровиќ од драмата "Хасанагиница" од Симовиќ, актерот Фирдаус Неби ја доби наградата за машка улога. За режијата на оваа претстава наградата му е доделена на Владимир Милчин, додека и две други награди од оваа претстава се доделени на Елена Дончева за костимографија и на Бранко Костовски за сценографија. Во 1981 година по втор пат актерот Фирдаус Неби ја доби наградата за улогата на Расколников од драмата "Злочин и казна" од Достоевски. Исто така режисерот од оваа претстава Бранко Ставрев ја доби наградата за режија а беше наградена и како најдобра претстава на фестивалот. Во 1988 година за музиката од претставата "Сказна што зборува за патувањето" од Жан Клод Ван Итали, Шенол Исмаил и Зекирја Хоџалар ја поделија наградата. Во 1989 година нашата претстава "Кавкаски круг со креда" се прогласи за најдобра. Режисерот Јуџел Ертен од Турција се здоби со специјална награда за режија. На Салаетин Билал за улогата на Аздах му беше доделена наградата за машка улога, додека Бедиха Беговска ја доби наградата за улогата на Груша а Мушерефе Лозана за улогата на Капларот, за овие две женски улоги. Оваа претстава ја доби "Златната плакета" на весникот "Нова Македонија" за севкупните уметнички достигања на претставата.

На Фестивалот МЕСС од Сараево:

Во 1981 година за прв пат бевме учесници на овој фестивал од каде се вративме со две награди: актерот Фирдаус Неби ја доби наградата за машка улога на Расколников од драмата "Злочин и казна", додека режисерот Бранко Ставрев ја доби наградата за режија. Освен тоа оваа претстава ја доби специјалната награда (Кореник Јурислав).

На Фестивалот "Стеријино позорје" во Нови Сад:

Во 1983 година вон конкуренција учествувавме со драмата "Мемет" од Ирфан Белур и во режија на Наум Пановски.

На Фестивалот "Денови на комедијата-Јазавац" во Загреб:

Во 1985 година учествувавме со комедијата "Ревизор" од Гоголь и во режија на Бранко Ставрев.

На Фестивалот "Денови на младоста" во Истамбул:

Во 1988 година за прв пат бевме поканети на овој фестивал каде се претставивме со две претстави: "Женички" од Тунцер Цуценоглу и во режија на Зехир Сипахи и со драмата "Приказна што зборува за патувањето" од Жан Клод Ван Итали.

На фестивалот на Алтернативниот театар во Титоград:

Во 1988 година на овој фестивал учествувавме со драмата "Приказна што зборува за патувањето" од Ж.К.Ван Итали.

Актерот Лутфи Сејфулах во 1984 година за успешната интерпретација на улогата АБ од драмата "Слиги" од Јусуф Идриз е почестен со републичката награда "11 Октомври".

Со меѓународен договор измеѓу нашата земја и Турција, досега оваа земја ја посетивме три пати: во 1968 година со комедијата "Сомнително лице" од Бранислав Нушиќ и во режија на петре Прличко и со драмата "Налани" од Нецати Цумали и во режија на Кемал Љила. По тој повод ги посетивме Истанбул, анкара, Измир и Бруса. Во 1973 година го посетивме Истанбул со комедијата "Свеќата згасна" од Мусахипзаде Целал и во режија на Сами Ајаноглу и во 1976 година со драмата "Омер и Мејрема" од авторите Пешиќ-Беловиќ и во режија на Мирко Стефановски. И тогаш посетивме повеќе турски градови каде се претставивме со ова дело.

РАКОВОДНИОТ КАДАР НА ТЕАТАРОТ НА НАРОДНОСТИТЕ

Во овие 40 поминати години со Театарот на народностите во Скопје раководеа повеќе лица, кои за тоа време со својата дејност на раководното место во оваа културна институција дадоа свој придонес во развитокот и правилна афирмација на оваа театарска куќа на албанската и турската народност во Скопје. Првиот директор на оваа театарска куќа беше нејзиниот основоположник, Абдуш Хусеин, кој на оваа должност остана од нејзиното основање, значи од 1950 година па до 1954 година. После него таа важна должност ја вршеа: Мустафа Карахасан (1954-1955), Фахретин Незир (1955-1956), Шуко Авдовиќ (1956-1971), Џевдет Мустафа (1971-1978), Илхами Емин (1978.1983), Хамза Река (1983- 1985), Фирдаус Неби (1986-1989) и Мухамет Шерифи (1989-).

УМЕТНИЧКИТЕ АНСАМБЛИ НА ТЕАТАРОТ НА НАРОДНОСТИТЕ 40 - ГОДИШНИОТ ЈУБИЛЕЈ ГО ПРОСЛАВИЈА ВО ОВОЈ СОСТАВ

АЛБАНСКАТА ДРАМА

(според годините на вработувањето):

Директор: Бајруш Мјаку (1973).

Режисер: Ахмет Јакупи (1982)

Актери: Вера Јоза (1950), Антоанета Ковачевиќ (1950), Екрем Ахмети (1954), Лезе Томи (1960), Диана Мехмети (1963), Елхаме Билали (1968), Мејди Алидеми (1970), Бајруш Мјаку (1973), Ајете Рецепи (1974),

Џеват Љимани (1975), Силвана Бајчиновци (1975), Дрита Алиу (1976), Бехџет Питарка (1976), Сефедин Нуредини (1977), Зијадин Муртези (1978), Аргон Бериша (1979), Дрита Ќерими (1979), Вехби Ќерими (1980), Фазљи Шаќири (1981), Зеќирја Џемаили (1981), Асије Жута (1981), Емине Кадриу (1984), Ресмије Џаколи (1985), Фљора Кадриу (1989), Турќан Јајага (1977-суфлерка) и Орхан Кадриу (1982-инспициент).

ТУРСКАТА ДРАМА

(според годините на вработувањето):

Директор: Ѓунер Исмаил (1988).

Режисер: Кемал Љила (1964).

Актери: Незаќет Али (1952), Мужереф Лозана (1955), Фехми Груби (1960), Џемаил Максут (1961), Радмила Максут (1962), Перихан Ејупи (1962), Салаетин Биљал (1964), Шефќет Хасан (1964), Зеќир Сипехи (1969), Бедиха Беговска (1971), Јашар Мустафа (1971), Ирфан Белур (1975), Муќерем Билал (1977), Нади Шабан (1978), Вели Ахмет (1978), Ердоган Максут (1978), Ријад Тахир (1979), Зиба Беќир (1980), Зеќирја Хоџалар (1981), Атиља Клинче (1982), Шенол Исмаил (1982), Тамер Ибрахим (1982), Елјеса Касо (1985), Нације Кеч (1986), Суад Мустафа (1989), Руиш Кадриова (1989), Фејхан Ахмет (1978 - суфлерка) и Абдурахман Рахман (1968 - инспициент).

СО ЈАЗИКОТ НА ЦИФРИТЕ

За овие 40 години од постоењето и плодоносната творечка уметничка работа Театарот на народностите од Скопје создаде здрава политика во поглед на репертоарот. Во него постојано се правеа усилби да се најдат дела од авторите од албанската и турската народност кои живеат и создаваат во СР Македонија, но да бидат присутни современи македонски, југословенски и светски автори. Да бидат присутни во тој репертоар дела од сите родови на драматургијата. Едно такво репертоарско шаренило му одговараше на вкусот на публиката и на развојните трендови на современата драматургија кај нас и во светот.

Само за една појасна илустрација тука ќе се зборува со јазикот на цифрите: ансамблот на Албанската драма за овие 40 поминати години на својата сцена реализира 183 премијери. од тоа 23 се дела на авторите од албанската народност од СР Македонија, 29 дела од писателите од Косово и 5 дела од авторите од НСР Албанија. Од современите македонски автори реализирани се 15 дела, додека југословенските автори се презентирани со 58 дела. Од светските автори тука се претставени 53 дела од сите епохи од антиката па до денешни дни.

И ансамблот на Турската драма за време од 40 години на постоењето и творештвото, развиваше слична активност. И овој ансамбл има реализирано 183 премијери од кои 22 се од автори од турската народност од СР Македонија, додека од турските автори се реализирани 26 драмски дела. Од современите македонски автори се реализирани 11 дела додека од југословенските автори 74 дела. Светските писатели од сите епохи, значи од античките писатели до современите писатели се презентирани со 50 дела.

ПРЕМИЕРИТЕ НА АЛБАНСКАТА ДРАМА

12.07.1950

"ЖЕНИДБА" од Н.В.Гоголь. Режија: Абдуш Хусеин. Улоги: А.Красниќи, А.Ѓони, В.Широка, Ѓон М.Коља, М.Марку, З.Јаку.

09.1950

"МАЖОТ Е МАЖ" од Кристо Фљоки. Режија: Абдуш Хусеин. Улоги: М.Марку, З.Јаку, А.Красниќи, В.Широка, А.Османи.

1950

"АНАЛФАБЕТА" од Бранислав Нушиќ. Режија: Абдуш Хусеин.

28.01.1951

"ФЕРЕЏЕТО" од Хасан Вокши. Режија: Абдуш Хусеин. Улоги: Марк Марку, Анѓелина Ѓони, В. Широка, А. Мазреку, .З. Јаку

1951

"СВЕТСКА ВОЈНА" од Бранислав Нушиќ. Режија: Абдуш Хусеин.

03.1951

"ШКОЛСКИОТ ИНСПЕКТОРОТ" од Коста Трифуновиќ. Режија: А.Хусеин. Улоги: Марк Марку, Анѓелина Ѓони.

24.01.1952

"ПОКОНДИРЕНА ТИКВА" од Ј.С.Поповиќ. Режија: Абдуш Хусеин. Улоги: В. Широка, А. Ковачевиќ, П. Широка, З. Бериша, М. Шахиќи, М. Марку.

03.1952

"ЗОНА ЗАМФИРОВА" од Стефан Сремац. Режија: Абдуш Хусеин. Улоги: Касем Доми, Вера Јоза, Зија Бериша, Бедри Љама, М.Шахиќи.

1952

"ВЛАСТ" од Бранислав Нушиќ. Режија: Абдуш Хусеин. Улоги: Марк Марку, Фаик Адеми, Анѓелина Ѓони, Зија Бериша.

06.1952

"ДА БЕВ МАШКО" од Хаки Стермили. Режија: Абдуш Хусеин. Улоги: М. Думани, Х. Хана, Ф. Адеми, М.Кахиќи, Н. Чаволи, М. Марку, З. Бериша

1953

"КОШТАНА" од Бора Станковиќ. Режија: Тодор Николовски. Улоги: М. Думани, М. Шахиќи, Џ. Полоска, Х. Хана, В. Јоза, В. Широка.

3.12.1953

"БЕСА" од Сами Фрашери. Режија: Тодор Николовски. Улоги: М.Думани, Х. Хана, В. Јоза, М. Марку, Џ. Полоска.

1953

"ЧОРБАЏИ ТЕОДОС" од Васил Иљоски.

Режија: Тодор Николовски. Улоги: Ласем Доми, М. Думани, М. Шахиќи, А. Ковачевиќ. Зија Бериша.

10.01.1953

"ХАСАНАГИНИЦА" од Милан Симовиќ. Режија Тодор Николовски. Улоги: В.Широка, А.Ѓони, Јосиф Тоди, Касем Доми, М.Марку, Ш.Гаши.

1953

"ЗАСЕДА" од Расим Филиповиќ. Режија: Тодор Николовски. Улоги: З. Бериша, Ш. Гаши, М. Шахиќи, М. Марку, А. Ковачевиќ, Х. Хана.

10.1953

"ЛАЖЛИВЕЦ" од Карло Голдони. Режија: Тодор Николовски. Улоги: М. Шахиќи, М. Марку, З. Бериша, П. Широка, М. Думани, Х. Хана.

1953

"КОГА СОВЕСТА ПРОГОВОРУВА" од Соколовиќ. Режија: Спасе Нелов. Улоги: З. Бериша, М. Шахиќи, М. Марку, М. Думани, Н. Чаволи, А. Ковачевиќ.

21.02.1954

"НЕ СЕ ЖЕНАМ СО ПАРИ" од Муртеза Пеза. Режија: Абдуш Хусеин. Улоги: З. Бериша, М. Шахиќи, Ф. Адеми, М. Думани, А. Ковачевиќ.

1954

"ИЗМАМА" од Милован Глишиќ. Режија: Тодор Николовски. Улоги: З. Бериша, М. Марку, Ф. Адеми, М. Думани, А. Ковачевиќ, В. Широка.

1954/5

"МОНСЕРАТ" од Емануел Роблес. Режија: Тодорка Кондева. Улоги: Матеја Серечи, З. Бериша, В. Јоза, А. Ковачевиќ, Ќ. Аџини, Ј. Рамадани.

1954/5

"МАЧОР ВО ЧИЗМИ" од И.Кушан. Режија: Саша Маркус. Улоги: Павлина Широка, Махмут Думани, М. Чаволи, З. Бериша, М. Марку.

01.1955

"ЧАЏИЛНИЦА НА АВГУСТОВСКАТА МЕСЕЧИНА" од В.Патрик. Режија: Саша Маркус. Улоги: М. Шахиќи, Ј. Рамадани, М. Серечи, М. Бајрактари.

06.1955

"ХАЛИТ ГАШИ" од Џемил Дода. Режија: Тодор Николовски. Улоги: М. Думани, М. Шахиќи, З. Бериша, В. Јоза, А. Ковачевиќ, Ф. Лозана.

1955

"БЕСА" од Сами Фрашери. Режија: Тодор Николовски. Улоги: М. Думани, Х. Хана, З. Бериша, В. Јоза, М. Марку, Џ. Полоска.

11.1955

"БЕГАЛКА" од Васил Иљоски. Режија Саша Маркус. Улоги: М. Шахиќи, А. Ковакевиќ, М. Чаволи, А. Манџука, З. Бериша, Е. Ахмети.

03.1956

"ИЗГУБЕНИОТ РАЈ" од Муртеза Пеза. Режија: Тодорка Кондева. Улоги: М. Шахиќи, З. Бериша, Ј. Рамадани, М. Серечи, С. Локај, Ќ. Аџини.

05.1956

"СОПРУЖНИЦИ" од Мухарем Ќена. Режија: Матеја Серечи. Улоги: З. Бериша, Б. Јоза, М. Шахиќи, Ќ. Аџини, М. Бајрактари, М. Морина.

3.11.1956

"ГЛАВИЦА ЛУК" од Крист Бериша. Режија: Тодор Николовски. Улоги: З. Бериша, Ј. Рамадани, И. Битиќи, А. Ковачевиќ, М. Марку.

01.1957

"НЕУМОЛИВИ СТРАСТИ" од Расим Филиповиќ. Режија: Спасе Нелов. Улоги: М. Шахиќи, З. Бериша, М. Марку, Ј. Рамадани, Џ. Полоска, Ф. Лозана.

9.03.1957

"УЛИЧНИ МУЗИКАНТИ" од А. Сасман. Режија: Саша Маркус. Улоги: Зија Бериша, Марк Марку, Мухарем Шахиќи.

18.05.1957

"ДВА НАРЕДНИКА" од Пол Шурек. Режија: Тодор Николовски. Улоги: З. Бериша, И. Битиќи, Ј. Рамадани, М. Марку, А. Ковачевиќ.

12.1957

"ЗА КОРКА ЛЕБ" од Расим Фиљиповиќ. Режија Т.Николовски. Улоги: З. Бериша, И. Битичи, М. Марку, Ј. Рамадани, Е. Ахмети, В. Јоза.

02.1958

"МИРАНДОЛИНА" од Карло Голдони. Режија: М. Гаиќ. Улоги: М. Лозана, А. Ковачевиќ, Ј. Рамадани, М. Шахиќи, З. Бериша.

1958

"ДВА НАРЕДНИКА" од Пол Шурек. Режија: Тодор Николовски. Улоги: Ј. Рамадани, М. Марку, И. Битичи, А. Ковачевиќ

1958

"УЛИЧНИТЕ МУЗИКАНТИ" од А. Сасман. Режија: Саша Маркус. Улоги: М. Шахиќи, З. Бериша, М. Марку.

1958

"ЗА КОРКА ЛЕБ" од Расим Филиповиќ. Режија: Тодор Николовски. Улоги: З. Бериша, И. Битичи, М. Марку, Ј. Рамадани, Е. Ахмети, В. Јоза.

1958

"ГЛАВИЦА ЛУК" од Крист Бериша. Режија: Тодор Николовски. Улоги: З. Бериша, Ј. Рамадани, И. Битичи, А. Ковачевиќ, М.Марку.

10.1958

"СКАМПОЛО" од Никодем. Режија: Благоја Андреев. Улоги: Мухарем Шахиќи, Вера Јоза, Марк Марку.

17.01.1959

"ВИСТИНАТА Е МРТВА" од Емануел Роблелс. Режија: О.Филиповиќ. Улоги: З. Бериша, М. Марку, Ј. Рамадани, Е. Ахмети, М. Шахиќи, В. Јоза.

03.1959

"ГЛУВЧЕТО ВО ЏЕП" од Хевзи Сулејмани. Режија: Тодор Николовски. Улоги: З. Бериша, М. Шахиќи, М. Марку, Е. Ахмети, В. Јоза, А. Ковачевиќ.

05.1959

"ОБИЧЕН ЧОВЕК" од Б. Нушиќ. Режија: Благоја Андреев. Улоги: Зија Бериша, Антоанета Ковачевиќ, Марк Марку, Мухарем Шахиќи

1959

"УЛИЧНИ МУЗИКАНТИ" од А. Сасман. Режија: Саша Маркус. Улоги: Мухарем Шахиќи, Зија Бериша, Марк Марку.

18.12.1959

"ЛИСИЦАТА И ГРОЗЈЕТО" од А. Фигејредо. Режија: Благоја Андреев. Улоги: Марк Марку, Зија Бериша, Мељахат Ќена, Антоанета Ковачевиќ.

1960

"ДУШИТЕ ОД ЗЕМЈАТА" од П. П. Пецијa. Режија: Саша Маркус. Улоги: З. Бериша, М. Шахиќи, Мелихат Ќена, М. Чаволи, А. Ковачевиќ.

5.10.1960

"НЕСРЕЌНИ ЗЕТОВИ" од С. Настасиев. Режсер: Благоја Андреев. Улоги: Марк Марку, Мухарем Шахиќи, Месерет Чаволи, А.Ковачевиќ.

11.12.1960

"МАНДЕ" од Марин Држиќ. Режија: Крум Стојанов. Улоги: Ј. Рамадани, А. Ковачевиќ, П. Цветковска, З. Бериша, М. Шахиќи.

1961

"ТРИ СВЕТА" од Хамза Хумо. Режија: Авдо Џиновиш. Улоги: М. Шахиќи, З. Бериша, А. Дуљи, М. Бајрактари, В. Роза, А. Ковачечвиќ.

1961

"ЦАРОТ ШТРК" од Ильхами Емин. Режија: Саша Маркус. Улоги: М. Шахиќи, М. Марку, З. Бериша, Е. Ахмети, Ќ. Ајдини, В. Јоза.

21.05.1961

"ПАРИТЕ СЕ ОТЕПУВАЧКА" од Ристо Крле. Режија: Тодор Николовски. Улоги: З. Бериша;, Ј. Рамадани, М. Шахиќи, М. Бајрактари, А. Ковачевиќ.

18.11.1961

"НЕБЕСКИ ОДРЕД" од Лебовиќ-Обреновиќ. Режија: Слободан Поповиќ. Улоги. З. Бериша, Ј. Рамадани, М. Марку, М. Гаши, Е. Ахмети, М. Шахиќи.

20.01.1962

"НИКОЛЕТИНА БУРСАЌ" од Бранко Ќопиќ. Режија: Мирко Стефановски. Улоги: Ј. Рамадани, М. Марку, В. Јоза, Џ. Максуд, Ќ. Ајдини.

1962

"МУЗИЧКА КУТИЈА" режија: М. Зенделски. Улоги: З. Бериша, М. Шахиќи, П. Широка, Е. Ахмети, М. Чаволи, М. Марку.

1962

"ХАЛИТ ГАШИ" од Џемил Дода. Режија: Тодор Николовски. Улоги: М. Шахиќи; З. Бериша, В. Јоза, А. Ковачевиќ, Љ. Томи.

7.11.1962

"ОСВЕТА" од Јусуф Келменди. Режија: Тодор Николовски. Улоги: М. Шахиќи, Е. Ахмети, Ј. Рамадани, А. Ковачевиќ, З. Бериша.

1962

"ГЛАВИЦА ЛУК" од Крист Бериша. Режија: Тодор Николовски. Улоги: З. Бериша, Ј. Рамадани, И. Битичи, А. Ковачевиќ, М. Марку, Ш. Неби.

1962

"КЕКЕЦ И МОЈЦА" од В. Рабадан. Режија: Спасе Нелов. Улоги: Ќ. Ајдини, П. Цветковска, М. Чаволи, М. Шахиќи, Е. Ахмети, Е. Бецет.

6.03.1963

"ЧОРБАЏИ ТЕОДОС" од Васил Иљоски: Режија: Тодор Николовски. Улоги: М. Шахиќи, А. Ковачевиќ, В. Јоза, П. Цветковска, М. Марку, М. Чаволи.

27.04.1963

"ЛОША ЖЕНА" од Ј. С. Поповиќ: Режија: Тодор Николовски. Улоги: Ј. Рамадани, Љ. Томи, М. Чаволи, М. Марку, З. Бериша.

15.12.1963

"ЗУЛУМЌАРОТ" од Ќоровиќ. Режија: Тодор Николовски. Улоги: Ј. Рамадани, М. Шахиќи, М. Марку, В. Јоза, А. Ковачевиќ, С. Љокај.

10.03.1964

"УЛИЧНИ МУЗИКАНТИ" од А. Сасман. Режија: Саша Маркус. Улоги: Ј. Рамадани, М. Шахиќи, З. Бериша, М. Марку, М. Бајрактари.

1963

"ЧОРБАЏИ ТЕОДОС" од Васил Иљоски. Режија: Тодор Николовски. Улоги: М. Шахиќи, А. Ковачевиќ, З. Бероша, Ќ. Ајдини, В. Јоза, Љ. Томи.

18.10.1964

"НИТА" од Јосип Реља. Режија: Мухарем Ќена. Улоги: М. Шахиќи, В. Јоза, С. Вилал, Ј. Рамадани, М. Марку, Џ. Максуд.

6.02.1965

"ЛОВ" од Младен Широла. Режија: Спасе Нелов. Улоги: М. Марку, З. Бериша, М. Чаволи, А. Ковачевиќ, С. Билал, Е. Ахмети.

13.02.1965

"УЖАЛЕНА ФАМИЛИЈА" од Бранислав Нушиќ. Режија: М. Стефановски. Улоги: М. Шахиќи, М. Марку, Ќ. Ајдини, З. Бериша, М. Чаволи, Љ. Томи.

30.03.1965

"КРАЖБА ПО ПОЛНОЌ" од Бранко Шполар. Режија: Спасе Нелов. Улоги: Ќ. Ајдини, З. Бериша, Е. Хасани, Д. Мехмети, Е. Ахмети.

17.12.1965

"КРВАВА СВАДБА" од Ф. Г. Лорка. Режија: Ќемал Лила. Улоги: А. Ковачевиќ, В. Јоза, М. Чаволи. А. Ајдини.

26.03.1966

"МРТВИТЕ НЕ ПЛАЌААТ ДАНОК" од Н. Манцани. Режија: М. Стефановски. Улоги: М. Марку, Љ. Томи, А. Ковачевиќ, Ќ. Ајдини, Ф. Груби.

22.04.1966

"УКРАДЕНИОТ ПРИНЦ" од Дон Тотеро. Режија: Тодорка Кондева. Улоги: Зија Бериша, М. Марку, Мухарем Шахиќи.

21.05.1966

"СОПРУЖНИЦИ" од Мухарем Ќена. Режија: Мирко Стефановски. Улоги: М. Шахиќи, А. Ковачевиќ, З. Бериша, В. Јоза, Ќ. Ајдини, С. Љокај.

14.10.1966

"ИЗГУБЕНАТА ПРИНЦЕЗА" од Дон Тотеро. Режија: Зија Бериша. Улоги: С. Љокај, П. Цветковска, М. Чаволи, М. Марку, Е. Ахмети, Ф. Мехмети.

24.11.1966

"КЛУПКО" од Перо Будак. Режија: Мирко Стефановски. Улоги: Дијана Вокши, З. Бериша, С. Љокај, В. Јоза, Ќ. Ајдини, М. Чаволи.

5.01.1967

"ХАЛИТ ГАШИ" од Џемил Дода. Режија: Мирко Стефановски. Улоги: С. Љокај, А. Ковачевиќ, В. Јоза, М. Шахиќи, Љ. Томи.

16.02.1967

"ПЛАНИНСКИ ТАТПЕЖИ" од Муртеза Пеза. Режија: Мирко Стефановски. Улоги: М. Шахиќи, А. Ковачевиќ, З. Бериша, Д. Вокши, С. Љокај.

26.05.1967

"ГАВРАН" од Карло Голдони. Режија: Ќемал Лила. Улоги: А. Ковачевиќ, И. Рама, М. Марку, Е. Ахмети, Љ. Томи, З. Бериша.

21.09.1967

"ОСКАР ШОФЕРОТ" од Клод Манис. Режија: Ќемал Лила. Улоги: М. Шахиќи, А. Ковачевиќ, Љ. Томи, М. Марку, З. Бериша.

31.10.1967

"СЛАВУЈ" од Ф. Павличек. Режија: Мирко Стефановски.

28.12.1967

"ПРОСТИТУТКА ДОСТОЈНА ЗА ПОЧИТ" од Ж. Пол Сартр. Режија. М. Стефановски. Улоги: А. Ковачевиќ, Ќ. Аџдини, З. Бериша, С. Љокај, Е. Ахмети.

24.02.1968

"ДАЛЕКОВИДНИОТ, МЕВЕСТИОТ И ДОЛГОНОГИОТ" од М. Широла. Режија: С. Маркус. Улоги: Екрем Ахмети, Зија Бериша, Сулејман Љокај.

13.03.1968

"ВЕЧЕРНОТО СОНЦЕ, УТРИНСКОТО СОНЦЕ" од А. Гајтани. Режија: Ќемал Лила. Улоги: Ќ. Аџдини, Љ. Томи, З. Бериша, М. Марку, Е. Ахмети, С. Љокај, В. Јоза.

26.06.1968

"СКЕНДЕРБЕГ" од Томас Уинкоп. Режија: Ќемал Лила. Улоги: М. Шахиќи, М. Марку, Ф. Мехмети, С. Љокај, З. Бериша, Љ. Томи, Е. Хасани.

26.09.1968

"ДВА ВЕДРА ВОДА" од Греј Денис. Режија: Мирко Стефановски. Улоги: С. Љокај, М. Бајрактари, Ќ. Аџдини, В. Јоза, Љ. Томи, Е. Ахмети.

26.10.1968

"ХАЏИ" од Јохан Шпири. Режија Мирко Стефановски. Улоги: Е. Хасани, С. Љокај, М. Чаволи, Е. Ахмети, М. Марку, М. Шахиќи.

12.11.1968

"ВИЈУЛИЦА" од Перо Бидак. Режија: Мирко Стефановски. Улоги: М. Шахиќи, М. Чаволи, А. Ковачевиќ, З. Бериша, Д. Вокши, Е. Ахмети.

12.02.1969

"ГЛАВИЦА ЛУК" од Крист Бериша. Режија: Мирко Стефановски. Улоги: М. Шахиќи, М. Марку, Е. Ахмети, И. Битичи, З. Бериша, Ќ. Аџдини.

26.04.1969

"ШУМА" од Островски. Режија: Димитар Ќостаров. Улоги: А. Ковачевиќ, Љ. Томи, М. Морина, Ќ. Аџдини, З. Бериша, М. Бајрактари.

9.09.1969

"ИЛИРИ" од Д. Сушиќ. Режија: Ќемал Лила. Улоги: Ќ. Аџдини, Ф. Мехмети, М. Шахиќи, С. Љокај, З. Бериша, Е. Ахмети.

20.09.1969

"Д-Р" од Бранислав Нушиќ" Режија: Мирко Стефановски. Улоги: Ќ. Аџдини, М. Чаволи, Ф. Мехмети, С. Љокај, Ф. Ахмети.

1.11.1969

"СМРТ НА БЕСИ СМИТ" од Едуард Олби. Режија: Ќемал Лила. Улоги: С. Љокај, З. Бериша, М. Марку, А. Ковачевиќ, Ф. Мехмети, Љ. Томи.

15.01.1970

"ШТО СЕГА, КЕРОН?" од Муртеза Пеза. Режија: Мирко Стефановски. Улоги: Ќ. Аџдини, С. Љокај, Љ. Томи, Ф. Мехмети, З. Бериша, Е. Ахмети, М. Морина.

1970

"НАРОДЕН НЕПРИЈАТЕЛ" од Хенри Ибзен. Режија. Мухарем Ќена. Улоги: М. Бајрактари, А. Ковачевиќ, М. Шахиќи, М. Марку, Е. Ехмети, В. Јоза.

1970

"БАШ ЧЕЛИК" од Милан Нешиќ. Режија: Ќемал Лила. Улоги: С. Локај, Ќ. Аџдини, М. Алидеми, Ф. Мехмети, М. Маркус.

1970

"ЗАМКА" од Роберт Томас. Режија: Ќемал Лила. Улоги: М. Бајрактари, М. Лозана, Ќ. Аџдини, С. Љокај, З. Бериша, В. Јоза.

1970

"ПАТЕКА НА ГЛУШЕЦОТ" од Миклош Ѓарафаш. Режија: Мирко Стефановски. Улоги: М. Шахиќи, А. Ковачевиќ, М. Марку, Ф. Мехмети, Љ. Томи.

1970

"ВЕНЧАЛНИЦА" од Ефраим Кишон. Режија: Мирко Стефановски. Улоги: М. Шахиќи, А. Ковачевиќ, М. Марку, Љ. Томи, Ф. Мехмети.

1970

"КРАЖБА ПО ПОЛНОЌ" од Мирослав Митровиќ. Режија: М. Стефановски. Улоги: Ќ. Аџдини, З. Бериша, Д. Мехмети, Е. Хасани, Е. Ахмети.

1971

"МАЧОР ВО ЧИЗМИ" Од Воин Ѓорѓевиќ (адап). Режија: М. Стефановски. Улоги: А .Ковачевиќ, С. Љокај, З. Бериша, Љ. Томи, Е. Ахмети, М. Чаволи.

27.03.1971

"ОДАМ НА ЛОВ" од Жорж Фејдо. Режија: Ќемал Лила. Улоги. М. Бајрактари, А. Ковачечвиќ, М. Марку, М. Шахиќи, Д. Мехмети

25.06.1971

"ЕЛЕКТРА" од Софокле. Режија: Димитар Христов. Улоги: А. Ковачевиќ, В. Јоза, Ф. Мехмети, Љ. Томи, Ќ. Аџдини, М. Шахиќи.

1971

"АЛЕКСАНДРА" од Томе Арсовски. Режија: Ќемал Лила. Улоги: М. Бајрактари, Ф. Мехмети, Ќ. Аџдини, Ф. Груби, В. Јоза, Љ. Томи.

11.12.1071

"НЕВИНИ ГРОБОВИ" од Шахиќи-Аџдини. Режија Мирко Стефановски. Улоги: М. Шахиќи, А. Ковачевиќ, Е. Хасани, Ф. Мехмети, Љ. Томи, Е. Ахмети.

1971

"КАСПЕР СПАСИТЕЛ" од А. М. Фердер. Режија: Мирко Стефановски. Улоги: И. Рама, А. Ковачевиќ, Љ. Томи, В. Јоза, С. Љокај, Е. Ахмети.

1972

"БЕГАЛКА" од Васил Иљоски. Режија: Тодорка Кондева-Зафировска. Улоги: З. Бериша, А. Ковачевиќ, Е. Хасани, Љ. Томи, М. Чаволи.

1972

"НИКОГАШ НЕ Е ДОЦНА" од Зија Бериша. Режија: Зија Бериша. Улоги: С. Љокај, А. Бериша, Е. Ахмети, М. Марку, М. Шахиќи, Ф. Груби.

1972

"КАРНЕВАЛИ ОД КОРЧА" од Спиро Чомора. Режија: Кујтим Спахивогли. Улоги: С. Љокај, А. Ковачевиќ, Љ. Томи, Д. Мехмети, Ќ. Ајдини, М. Бајрактари.

1972

"ВЕНЧАЛНИЦА" од Е. Кишон. Режија: Мирко Стефановски. Улоги: З. Бериша, В. Јоза, С. Љокај, Ќ. Ајдини, Е. Билал.

1972

"КРАЖБА ПО ПОЛНОЌ" од М. Митровиќ. Режија: М. Стефановски. Улоги: Ќ. Ајдини, З. Бериша, Д. Мехмети. Е. Билал, Е. Ахмети.

1973

"СОН НА ЛЕТНАТА НОЌ" од В. Шекспир. Режија: Ќемал Лила. Улоги: И. Рама, З. Бериша, С. Билал, М. Бајрактари, Б. Мјаку, Е. Ахмети.

1973

"МАЛОГРАЃАНИ" од Максим Горки. Режија: Мирко Стефановски. Улоги: С. Љокај, М. Чаволи, М. Бајрактари, Е. Билал, Б. Мјаку.

1973

"ЧУДОТВОРЕЦОТ ОД ОЗ" од Војмил Рабадан. Режија: М. Стефановски. Улоги: И. Рама, Е. Билал, Е. Ахмети, С. Јусуфи, А. Ковачевиќ, Ф. Груби.

1973

"ГОСПОЃА МИНИСТЕРКА" од Б. Нушиќ. Режија: Мирко Стефановски. Улоги: Д. Мехмети, М. Бајрактари, М. Шахиќи, Ќ. Ајдини, З. Бериша, В. Јоза.

16.02.1974

"ВУЈКО ВАЊА" од А. П. Чехов. Режија: Тодорка Кондева- Зафировска. Улоги: Ќ. Ајдини, И. Рама, Е. Билали, Љ. Томи, В. Јоза, М. Бајрактари.

23.03.1974

"ЈЕТА" од Нехат Мустафа. Режија: Димитар Христов. Улоги: З. Бериша, В. Јоза, Е. Хасани, Б. Мјаку, А. Ковачевиќ, И. Рама.

9.10.1974

"ВУЧЈАК" од Мирослав Крлежа. Режија: Мирко Стефановски. Улоги: М. Бајрактари, С. Љокај, Б. Мјаку, З. Бериша, М. Шахиќи.

13.12.1974

"ИЗМАМА" од Милован Глишиќ. Режија: Мирко Стефановски. Улоги: З. Бериша, М. Мјаку, Ф. Мехмети, С. Љокај.

1975

"КЕКЕЦ И МОЈЦА" од Војмил Рабадан. Режија: Ќемал Лила. Улоги: Ф. Мехмети, П. Туна, В. Јоза, Е. Ахмети, З. Бериша, Б. Мјаку, Ф. Груби.

9.03.1975

"НОЌ ВО ХОТЕЛ" од Мухарем Шахиќи. Режија: Ќемал Лила. Улоги: М. Марку, Љ. Томи, Д. Мехмети, С. Љокај, В. Јоза, Е. Билали.

1975

"ПЕСНА" од Оскар Давичо. Режија: Мирко Стефановски. Улоги: С. Јусуфи, Ќ. Ајдини, Б. Мјаку, Ф. Мехмети, И. Рама, М. Марку.

4.10.1975

"ЖЕНИДБА" од Н. В. Гоголь. Режија: Димитар Христов. Улоги: Љ. Томи, М. Бајрактари, Ќ. Ајдини, М. Лозана, М. Марку, З. Бериша.

20.12.1975

"ПРЕКУ СМРТТА" од Муртеза Пеза. Режија: Мирко Стефановски. Улоги: М. Шахиќи, А. Ковачевиќ, М. Бајрактари, М. Марку, С. Бајчиновци.

1976

"ПЛАНЕТА НА ДЕМБЕЛИТЕ" од Р. Давчевски. Режија: Ќемал Лиала. Улоги: Ц. Лимани, С. Нуредини, М. Марку, Е. Ахмети, Б. Мјаку, И. Рама.

20.03.1976

"СВЕТ" од Б .Нушиќ. Режија: Ацо Алексов. Улоги: С. Љокај, А. Ковачевиќ, Љ. Томи, М. Шахиќи, З. Берижа, М. Марку.

26.09.1976

"ТАЛОГ" од Максим Горки. Режија: Димитар Христов. Улоги: М. Бајрактари, Ќ. Ајдини, И. Рама, Е. Ахмети, М. Марку, З. Бериша.

1976

"СОПРУЖНИЦИ" од Мухарем Ќена. Режија: Мирко Стефановски. Улоги: М. Марку, Љ. Томи, Антонета Ковачевиќ, Камил Вајнер.

1977

"ФАМИЛИЈА БЛО" од Љубинка Бобиќ. Режија: Мирко Стефановски Улоги: М. Марку, Љ. Томи, Антонета Ковачевиќ, Камил Вајнер.

1977

"МАТУРАНТИ" од Зија Бериша. Режија: Зија Бериша. Улоги: С. Нуредини, А. Ахмети, С. Бајчиновци, З. Муртези, В. Ќерими.

1977

"ПОГЛЕД ОД МОСТОТ" од Артур Милер. Режија: Сефо Бета Красниќи. Улоги: И. Рама, Д. Алиу, М. Марку, А. Ковачевиќ, А. Јусуфи, Б. Мјаку, Ц. Лимани.

1977

"ЧОВЕКОТ НА ЕПОХАТА" од Томе Арсовски. Режија: Ќемал Лила. (рецитал) Улоги: учество на актерите од Албанска и Турска драма.

03.1978

"АНТИГОНА" од Софокле. Режија: Димитар Христов. Улоги: Љ. Томи, И. Рама, М. Марку, В. Јоза, С. Јусуфи, Б. Мјаку, С. Нуредини.

04.1978

"ТОМ СОЈЕР" од Марк Твен. Режија: Д. Вељановски. Улоги: С. Нуредини, Б. Мјаку, В. Јоза, М. Чаволи, Д. Мехмети, Е. Ахмети.

20.05.1978

"ПОЛИТИЧКО ВЕНЧАВАЊЕ" од Фадиљ Хаџиќ. Режија: Мирко Стефановски. Улоги: Мехди Бајрактари, Силвана Бајчиновци, Бајруќ Мјаку.

10.10.1978

"СТАРА ЛАЃА" од Ресул Шабани. Режија: Сефо Бета Красниќи. Улоги: М. Бајрактари, И. Рама, Б. Мјаку, Б. Питарка, Ц. Љимани.

12.11.1978

"ГОЛЕМА ВОДА" од Живко Чинго. Режија:

Владимир Милчин. Улоги: М. Бајрактари, А. Ковачевиќ, Е. Бехџети, З. Бериша, Љ. Томи, Е. Ахмети.

18.04.1979

"ДЕН ЗА БЕГСТВО" од В. Неделковски. Режија: Ќемал Лила. Улоги: Селман Јусуфи, Џеват Љимани, Камил Вајнер.

27.05.1979

"МАГАРЕ"од Жорж Фејдо. Режија: Ацо Алексов. Улоги: Мехмеди Бајрактари, А. Ковачевиќ, С. Љокај, Љ. Томи, З. Бериша.

24.11.1979

"ДА СЕ СПАСИ НАДЕЖТА" од Емануел Роблес. Режија: Мирко Стефановски. Улоги: М. Бајрактари, С. Нуредини, З. Бериша, З. Муртези, Џ. Љимани.

25.12.1979

"ГОФ" од Антун Пашку. Режија: Ахмет Јакупи. Улоги: Џеват Љимани, Сефедин Нуредини, Вехби Ќерими.

1980

"ФАМИЛИЈА НА РИБАРОТ" од Сулејман Питарка: Режија: М. Стефановски. Улоги: З. Бериша, З. Муртези, С. Нуредини, В. Јоза, Е. Белали.

15.04.1980

"ЛУЛИ НА КРАЛСКИОТ ДВОР" од Гани Јетиши. Режија: Ахмет Јакупи. Улоги: Џ. Љимани, С. Нуредини, Д. Ќерими, Е. Белали, Е. Ахмети, В. Јоза.

10.05.1980

"НИТА" од Јосип Реља. Режија: Серафим Фанко. Улоги: И. Рама, Д. Алиу, С. Бајчиновци, С. Нуредини, З. Бериша.

4.07.1980

"СО ТИТО ПРЕД СВЕТОТ" Режија: Ќемал Лила (рецитал). Улоги: актери на Албанска и Турска драма.

12.10.1980

"ГЛУВЦИ И ЛУЃЕ" од Џон Штајнбек. Режија: М. Стефановски. Улоги: С. Нуредини, Б. Мјаку, Е. Билали, С. Јусуфи.

10.12.1980

"КРОТИТЕЛОТ НА ЛУЃЕТО СО СМАРАГДНИ ОЧИ" од Теки Дервиши: Режија: Ахмет Јакупи. Улоги: Б. Мјаку, С. Нуредини, Б. Нуредини, Елхаме Билали, Вера Јоза.

8.04.1981

"НЕМИРИ ВО БУКРАМИРА" од Имер Шкрељи. Режија: Д. Вељановски. Улоги: З. Џемаили, В. Ќерими, С. Нуредини, Меџди Алидеми.

11.04.1981

"БОИНГ-БОИНГ" од Марк Камелот. Режија: Тодорка Кондева - Зафировска. Улоги: М. Бајрактари, В. Ќерими, Љ. Томи, С. Бајчиновци, Елхаме Билали.

26.09.1981

"КРАЛ ЕДИП" од Софокле. Режија: В. Диневски. Улоги: И. Рама, З. Бериша, М. Марку, В. Ќерими, А. Ковачевиќ, В. Јоза.

19.12.1981

"АТЕНТАТ ВО ТАВЕРНА" од Теки Дервиши. Режија Теки Дервиши. Улоги: С. Нуредини, С. Бајчиновци, Џ. Љимани, Е. Биљали, Б. Мјаку.

28.02.1982

"И ВОИН И ПОБЕДНИК" од И. Поповски. Режија: Ацо Алексов. Улоги: актерите од Албанската и Турската драма.

12.03.1982

"НАСЛЕДНИЦИ" од Б. Пендовски. Режија: Д. Вељановски. Улоги. В. Ќерими, Е. Биљали, Б. Мјаку, В. Јоза, Т. Ајдини, Е. Ахмети, М. Марку.

16.04.1982

"НАЈТЕШКИОТ ИСПИТ" од Р. Павелиќ. Режија: Ќемал Лила. Улоги: Бехџет Питарка, Сефедин Нуредини, Селман Јусуфи.

9.11.1982

"БОФЧА" од Едуард Бонд. Режија: Владимир Милчин. Улоги: М. Марку, Б. Мјаку, С. Јусуфи, Б. Питарка, А. Ковачевиќ, Љ. Томи.

5.02.1983

"ЈАС, ХАЉИЛ ГАРИЈА" од Бекир Мислиу. Режија: Душко Наумовски. Улоги: И. Рама, С. Јусуфи, С. Нуредини, В. Јоза, С. Бајчиновци, В. Ќерими.

15.03.1983

"МАГИЧНА СОФРА" од Рамадан Зејнели. Режија: Ахмет Јакупи. Улоги: К. Вајнер, З. Муртези, С. Нуредини, Е. Ахмети, Д. Алиу.

11.04.1983

"РАСПУЧИН" од Томислав Дурбешиќ. Режија: Саша Маркус. Улоги: И. Рама, З. Бериша, З. Муртези, К. Вајнер, М. Алидеми, А. Рецепи.

24.05.1983

"ХАМЛЕТ ОД ДОЛНА КАТРАНИЦА" од И. Брешан. Режија: Д. Станковски. Улоги: Б. Мјаку, С. Нуредини, Џ. Љимани, М. Марку, В. Ќерими, С. Јусуфи.

10.01.1984

"ПАХИНТИКА ВО СОН" од Џабир Ахмети. Режија: Владимир Милчин. Улоги: В. Ќерими, З. Муртези, Б. Мјаку, К. Вајнер, М. Марку, С. Нуредини.

17.03.1984

"ЛОША ЖЕНА" од Ј. С. Поповиќ. Режија: Ацо Алексов. Улоги: Љ. Томи, Б. Мјаку, Б. Питарка, В. Ќерими, Д. Алиу, Е. Ахмети, Е. Билали.

9.06.1984

"СВЕТЛОСТА НА ДЕНОТ"од Аљоша Руси. Режија: Ахмет Јакупи. Улоги: Т. Ајдини, Х. Лога, К. Вајнер, С. Нуредини, Џ. Љимани, Б. Питарка.

10.11.1984

"СЕНКА"од Хисен Матоши. Режија: Ахмет Јакупи. Улоги: Џ. Љимани, С. Бајчиновци, З. Муртези, Е. Белали, А. Жута.

16.02.1985

"ДОЖД ВО УЕРТОМОНТО" од Ресул Шабани. Режија: Владимир Милчин. Улоги: Б. Мјаку, В. Ќерими, С. Нуредини, Б. Питарка, Т. Ајдини, Д. Алиу.

22.05.1985

"ХЕНРИК 4" од Луиѓи Пиранделo. Режија: Ахмет Јакупи. Улоги: В. Ќерими, З. Муртези, М. Алидеми, Д. Ќерими, Д. Алиу.

29.05.1985

"ПЕС СО ЧЕТИРИ ОЧИ" од Сефедин Нуредини. Режија: С. Нуредини. Улоги: Џ. Љимани, Б. Питарка, З. Муртези, Р. Цаколи, З. Џемаили.

29.06.1985

"НЕ Е ЧОВЕК ТОЈ ШТО НЕ УМИРА" од В. Стојановски. Режија: Д. Станковски. Улога: Теута Аџини.

10.01.1986

"ЦРНИОТ ЗЕКА ПАТУВА ЗА ВАВИЛОН" од Имер Шкрељи. Режија. Ф. Хусај. Улоги: Б. Мјаку, В. Ќерими, С. Нуредини, Џ. Љимани, З. Муртези, Д. Алиу.

29.03.1986

"КЛИЗАНИЦА" од Мухарем Шахиќи. Режија: Ахмет Јакупи. Улоги: С. Нуредини, Д. Алиу, В. Ќерими, З. Бериша, Б. Мјаку, Џ. Љимани.

9.05.1986

"СУДЕЊЕ ВО ШУМСКОТО ЦВЕТИШТЕ" од Агим Морина. Режија: Д. Вељанов. Улоги: Б. Питарка, К. Вајнер, З. Џемаили, А. Реџепи, Д. Ќерими.

7.06.1986

"БЕЗ ТРЕТИОТ" од М. Беговиќ. Режија: Ахмет Јакупи. Улоги: З. Бериша, Д. Мехмети, З. Муртези, К. Вајнер, Д. Алиу, И. Рама.

25.11.1986

"САУНА" од Руди Шелиго. Режија: Рахим Бурхан, Улоги: Б. Мјаку, С. Бајчиновци, С. Нуредини, Д. Ќерими, Џ. Љимани, Т. Аџини.

14.02.1987

"П.С." од Атле Гаши. Режија: Атле Гаши. Улоги: З. Бериша, Д. Мехмети, Д. Ќерими, Џ. Љимани, Б. Мјаку, Д. Алиу.

22.04.1987

"СОНОТ НА ЉУЉИ" од Шаип Грабовци. Режија: Ахмет Јакупи. Улоги: Фазли Шаќири, Мејди Алидеми, Ајете Реџепи, Емине Кадриу.

26.09.1987

"СУРАТИ" од Живко Чинго. Режија: Бранко Ставрев. Улоги: В. Ќерими, Џ. Љимани, Мите Грозданов, Т. Аџини, Б. Мјаку, З. Џемаили.

16.01.1988

"ХАМЛЕТ" од Вилијам Шекспир. Режија: Ахмет Јакупи. Улоги: С. Нуредини, Џ. Љимани, З. Муртези, В. Ќерими, С. Билал, Д. Мехмети.

29.03.1988

"ГРОБОВИ НА АУТОМОБИЛИ" од Фернандо Арабал. Режија: Б. Поп Ѓорчев. Улоги: Д. Алиу, Р. Абази, Џ. Љимани, Т. Аџини, Б. Мјаку, С. Нуредини, Е. Кадриу.

26.04.1988

"УЛЦИНСКА ПЛАЖА" од А. Мифтари. Режија: Ахмет Јакупи. Улоги: Љ. Томи, А. Бериша, А. Реџепи, Ф. Шаќири, Е. Кадриу.

16.09.1988

"СОКОЛ И ФАНТАЗМА" од Сефедин Нуредини. Режија: Ќема Лила. Улоги: С. Нуредини, Џ. Љимани, В. Јоза, Џ. Максут, Д. Мехмети, Д. Алиу.

12.11.1988

"ФАНИ ДОАЃА САМ" од Ресул Шабани. Режија: Димитар Станковски. Улоги: В. Ќерими, Д. Ќерими, З. Бериша, С. Бајчиновци, Б. Мјаку, Ф. Шаќири.

26.12.1988

"ЈЕТА" од Нецат Мустафа. Режија: Димитар Христов. Улоги: З. Бериша, В. Јоза, С. Бајчиновци, Р. Абази, Д. Алиу, Е. Ахмети, М. Алидеми.

3.01.1989

"КЕКЕЦ И МОЈЦА" од В. Рабадан. Режија: Ахмет Јакупи. Улоги: З. Џемаили, М. Алидеми, А. Жута, Е. Билали, Ф. Шаќири, Е. Ахмети.

30.06.1989

"ПРОМЕТЕЈ" од Есхил-Лукијан. Режија: Џеват Љимани. Улоги: С. Нуредини, Д. Мехмети, Б. Питарка, М. Алидеми, Ф. Шаќири, А. Реџепи, Ф. Кадриу.

27.12.1989

"ГАВРАН МЕЃУ ЅВЕРОВИТЕ" од Љаура Раидонис. Режија: Агим Сопи. Улоги: С. Нуредини, Б. Мјаку, Е. Ахмети, Е. Билали, С. Бајчиновци, Љ. Мучај.

16.01.1990

"ТАЈАНСТВЕНА ПРЕЛА" од Никола Шоп. Режија Бранко Брезовец. Улоги: С. Нуредини, С. Билал, Р. Абази, С. Бајчиновци, В. Ќерими, Б. Мјаку, Џ. Љимани, Б. Питарка, Џ. Максут.

16.06.1990

"ОБСКУРЕН ТЕАТАР" од Агим Маља. Режија: Ахмет Јакупи. Улоги: Рафет Абази, Бајруш Мјаку, Силвана Бајчиновци, Џеват Љимани, Дрита Алиу, Вехби Ќерими, Екрем Ахмети, Мејди Алидеми.

10.09.1990

"ГАСПРИ" од Ана Мари Фердер. Режија: Сељаетин Билал. Улоги: Мејди Алидеми, Емине Кадриу, Алаетин Билал, Елхаме Билал, Фазли Шаќири, Зекирја Џемаили, Орхан Кадриу.

* * *

Податоци кон статијата на Билјана Јовановска

СПИСОК НА АКТЕРИТЕ
ВО ТУРСКАТА ДРАМА

1. АЛИ НЕЗАКЕТ
2. БАРЈАКТАРИ МЕЈДИ
3. БЕГОВСКА БЕДИЈА
4. БЕКИР ЗИБА
5. БИЛАЛ МУКЕРЕМ
6. БИЛАЛ САЛАЕТИН
7. БЕЉУР ИРФАН
8. ВЕЛИ АХМЕТ
9. ГРУБИ ФЕХМИ
10 ЕЈУПИ ПЕРИХАН
11. ИБРАХИМ ТАМЕР
12. ИСМАИЛ ШЕНОЈ
13. ЈАШАР МУСТАФА
14. КАСО ЕЛЕСА
15. КАДРИОВА РУИШ
16. КЕЧ НЕЏИЕ
17. КЛИНЧЕ АТИЛА
18. ЛОЗАНА МУШЕРЕФ
19. МАКСУТ ЕРДОАН
20. МАКСУТ СУЗАН

21. МАКСУТ ЏЕМАИЛ
22. МУСТАФА СУХАТ
23. СИПАХИ ЗЕКИР
24. ТАХИР РИАД
25. ХАСАН ШЕФКЕТ
26. ХОЏАЛАР ЗЕКИРИЈА И
27. ШАБАН НАЏИ

НАГРАДИ НА АКТЕРИ:

ЉУТВИ СЕЈФУЛАХ:

1. 1960 г. ја добива Мајската награда од Здружението на драмските уметници на Македонија за улогата на Мате.

2. 1964 г. ја добива наградата "Војдан Чернодрински" во Прилеп за улогата на Ѓерѓелез.

3. 1966 г. за улогата Нури Сајанер ја добива фестивалската награда "Војдан Чернодрински".

4. 1977 г. за улогата Арган ја добива наградата "Војдан Чернодрински".

5. 1984 г. му се доделува наградата "11 Октомври" за особени постигања на полето на драмската уметност за улогата на "Фарфур".

6. 1984 г. повторно ја добива наградата "Војдан Чернодрински", но за улогата на "Фарфур".

САЛАЕТТИН БИЛАЛ:

1976 г.- ЕКРАН го прогласува за најуспешен актер на годината.

1976 - прогласен за најдобар актер за улогата на Ахмед Нурудин во претставата "Дервиш и смрт" на Театарските игри "Војдан Чернодрински" - Прилеп.

1977 - "13 Ноември" награда за улогата на Хаџи Томо во претствата "Коштана" од Б.Станковиќ.

1983 - "11 Октомвриска" награда за улогата А.Б. во претставата "Дамоклов меч" од Назим Хикмет.

1989 - Најдобра машка улога на Театарските игри "Војдан Чернодрински" за улогата на Аздак во претставата "Кавкаски круг со креда" од Бертолд Брехт.

МУШЕРЕФ ЛОЗАНА:

Диплома за висока професионалност од Сојузот на Драмските уметници на ЈУгославија.

1989 - Најдобра женска улога на Театарските игри "Војдан Чернодрински" за улогата на КАПЛАР во претатавата "Кавкаски круг со креда" од Бертолд Брехт.

1989 - Екран ја прогласува за артистка на годината.

АТИЛА КЛИНЧЕ:

1982 - прогласен за најдобар млад артист за улогата на Мемет на Театарските игри "Војдан Чернодрински" во Прилеп.

1983 - Наградата на МЛАД БОРЕЦ за улогата на Вентон во претставата "Веселите жени Виндзорски".

ФИРДАУС НЕБИ:

1980 - Екран го прогласува за артист на годината.

1980 - МЛАД БОРЕЦ го прогласува за најталентиран млад артист.

1981 - на МЕСС го има добиено Златниот ловоров венец за улогата на Раскољников во претставата "Злочин и казна".

БЕДИЈА БЕГОВСКА:

"13 Ноемвриска" награда.

1989 - Награда за хајдобра женска улога на Театарските игри "Војдан Чернодрински" за улогата Груша во претставата "Кавкаски круг со креда".

СУЗАН МАКСУТ:

"13 Ноемвриска" награда во 1974 за улогата на Медеја во истоимената претстава.

НАГРАДЕНИ ПРЕТСТАВИ НА
ТЕАТАРСКИТЕ ИГРИ
"ВОЈДАН ЧЕРНОДРИНСКИ"ВО ПРИЛЕП:

1981 год.- "ЗЛОЧИН И КАЗНА" од Ф. М. Достоевски во режија на Бранко Ставрев беше прогласена за најдобра театарска претстава изведена на овие Игри.

1989 год.- "Кафкаски круг со креда" од Брехт во режија на Јуџел Ертен (гостин од република Турција), беше прогласена за најдобра изведена театарска претстава.

1990 год.- "Живко живее не живее" од Азиз Несин во режија на Кенан Ишик (гостин од република Турција) доби специјално признание за претстава во целост.

Велимир Хлебников

ГОСПОЃА ЛЕНИН

ЛИЦА:

Гласот на Видот. Гласот на Слухот. Гласот на Умот. Гласот на Вниманието. Гласот на Сеќавањето. Гласот на Стравот. Гласот на Сетилата. Гласот на Радоста. Гласот на Разумот. Гласот на Сознанието. Гласот на Ужасот. Гласот на Спомените.

Време на дејството: два дена во животот на г-ѓата Ленин, разделени со седмица.

Самрак. Дејствието се одвива пред гол ѕид.

ПРВ ЧИН

ГЛАСОТ НА ВИДОТ: Тукушто престана дождот и на свиените краеви на потемнетиот овоштарник висат капки од поројот.

ГЛАСОТ НА СЛУХОТ: Тишина. Се слуша како некој ја отвора вратата. Некој оди по патеките на овоштарникот.

ГЛАСОТ НА УМОТ: Каде?

ГЛАСОТ НА РАЗБИРАЊЕТО: Тука може да се оди само во еден правец.

ГЛАСОТ НА ВИДОТ: Првпаа од некого исплашени птиците.

ГЛАСОТ НА РАЗБИРАЊЕТО: Од оној што ја отвори вратата.

ГЛАСОТ НА СЛУХОТ: Воздухот е полн со исплашени звуци, се слушаат гласни чекори.

ГЛАСОТ НА ВИДОТ: Да, со својот бавен чекор се наближува...

ГЛАСОТ НА СЕЌАВАЊЕТО: Докторот Лоос. Тој беше оној пат, неодамна.

ГЛАСОТ НА ВИДОТ: Тој е целиот во црно. Капата му е ниско набиена над сините, насмевнати очи. Денес, како и секогаш, русите мустаќи му се дигнати кон очите, а лицето му е црвено и самоуверено. Тој се смее и изгледа како усните да му зборуваат.

ГЛАСОТ НА СЛУХОТ: Тој вели: "Добар ден, г-ѓо Ленин!" А, исто така и: "Не сметате ли дека денес времето е прекрасно?"

ГЛАСОТ НА ВИДОТ: Усните самоуверено му се насмевнуваат. На лицето - очекување одговор. Лицето му добива строг израз. Лицето и устата му добиваат насмеан израз.

ГЛАСОТ НА УМОТ: Тој се прави дека го извинува молчењето, но јас нема да одговорам.

ГЛАСОТ НА ВИДОТ: Неговите усни добиваат додворувачки израз.

ГЛАСОТ НА СЛУХОТ: Тој пак прашува: "Како сте со здравјето?"

ГЛАСОТ НА УМОТ: Одговор за него: "Здравјето ми е прекрасно."

ГЛАСОТ НА ВИДОТ:Веќите радосно му мрдаат. Челото му се брчка.

ГЛАСОТ НА СЛУХОТ: Тој вели: "Се надевам..."

ГЛАСОТ НА УМОТ: Не слушајте што вели тој. Наскоро ќе се збогува. Наскоро ќе си оди.

ГЛАСОТ НА СЛУХОТ: Продолжува нешто да зборува.

ГЛАСОТ НА ВИДОТ: Усните не престануваат да му се движат. Тој гледа меко, молежливо и учитиво.

ГЛАСОТ НА ДОСЕТУВАЊЕТО: Тој зборува за нешто нежно.

ГЛАСОТ НА УМОТ: Нека зборува. Нема да добие одговор.

ГЛАСОТ НА ВОЉАТА: Нема да добие одговор.

ГЛАСОТ НА ВИДОТ: Тој е вчудоневиден. Тој ја пружа раката. Плашливо.

ГЛАСОТ НА УМОТ: Треба да му се подаде раката. Неподнослив церемонијал.

ГЛАСОТ НА ВИДОТ: Неговиот црн полуцилиндар плива низ воздухот, се подига и се спушта врз русите кадри. Тој се сврте со црниот прав грб, на кој има останато бела прашина од чектата. Се оддалечува.

ГЛАСОТ НА РАДОСТА: На крајот на краиштата.

ГЛАСОТ НА ВИДОТ: Тој, темнеејќи, исчезнува зад дрвјата.

ГЛАСОТ НА СЛУХОТ: Слушам чекори на крајот на овоштарникот.

ГЛАСОТ НА УМОТ: Тој веќе нема да дојде.

ГЛАСОТ НА СЛУХОТ: Вратата се затвара.

ГЛАСОТ НА УМОТ: Клупата е влажна и студена и се е темно по дождот. Човекот отиде - и пак живот.

ГЛАСОТ НА ВИДОТ: Мокар овоштарник. Некој нацртал круг. Траги на стапалки. Мокра земја, мокри лисја.

ГЛАСОТ НА РАЗУМОТ: Тука страдаат. Тука е злото, но со него не се борат.

ГЛАСОТ НА СОЗНАНИЕТО: Мислата ќе победи. Ти, самотијо, ја следиш мислата. Луѓето треба да се избегнуваат.

ГЛАСОТ НА ВИДОТ: Долетани гулаби. Одлетани гулаби.

ГЛАСОТ НА СЛУХОТ: Пак се отвора вратата.

ГЛАСОТ НА ВОЉАТА: Јас молчам, јас ги избегнувам другите.

ВТОР ЧИН

ГЛАСОТ НА СЕТИЛАТА: Рацете се мрдаат и прстите го среќаваат студениот раб на кошулата. Рацете ми се фатени, а нозете боси и го чувствуваат студот на камениот под.

ГЛАСОТ НА СЛУХОТ: Тишина. Јас сум тука.

ГЛАСОТ НА ВИДОТ: Сини и црвени кругови. Се вртат, одат од место на место. Темно. Светилка.

ГЛАСОТ НА СЛУХОТ: Пак чекори. Еден, па втор. Тие се гласни, зашто наоколу е тивко.

ГЛАСОТ НА СТРАВОТ: Кој е?

ГЛАСОТ НА ВНИМАНИЕТО: Идат натаму. Го сменија правецот. Идат наваму.

ГЛАСОТ НА УМОТ: Наваму - значи кај мене. Само кај мене.

ГЛАСОТ НА СЛУХОТ: Стојат. Се е тивко.

ГЛАСОТ НА УЖАСОТ: Вратата наскоро ќе се отвори.

ГЛАСОТ НА СЛУХОТ: Тропа клучот.

ГЛАСОТ НА СТРАВОТ: Клучот се врти.

ГЛАСОТ НА УМОТ: Тоа се тие.

ГЛАСОТ НА СОЗНАНИЕТО: Страв ми е.

ГЛАСОТ НА ВОЉАТА: Но, сепак, зборот нема да биде кажан. Хе.

ГЛАСОТ НА ВИДОТ: Вратата се отвори.

ГЛАСОТ НА СЛУХОТ: Еве ги нивните зборови: "Госпоѓо болна, бидете добри излезете. Господинот доктор нареди."

ГЛАСОТ НА ВОЉАТА: Не.

ГЛАСОТ НА СОЗНАНИЕТО: Ќе молчам.

ГЛАСОТ НА ВИДОТ: Тие отстапија.

ГЛАСОТ НА СЕТИЛАТА: По рамето ме допира рака.

ГЛАСОТ НА СПОМЕНИТЕ: ... било некогаш беше.

ГЛАСОТ НА СЕТИЛАТА: До подот се допре косата.

ГЛАСОТ НА СПОМЕНИТЕ: ... долга и црна.

ГЛАСОТ НА СЛУХОТ: Тие велат: "Држи ја за главата, фати ја за раменици! Носи! Одиме!"

ГЛАСОТ НА СОЗНАНИЕТО: Тие носат. Се загина. Светско зло.

ГЛАСОТ НА СЛУХОТ: Се слуша глас: "Болната сеуште не е преведена?"

- "Не".

ГЛАСОТ НА СОЗНАНИЕТО: Се умре. Се умира.

1909, 1912

Во рускиот јазик зборот перевести значи и да се префрли нешто, да се преведе, но и да се уништи, потроши. (прев.)

ВЕЛИМИР ХЛЕБНИКОВ
(1885-1922)

Мајаковски, во словото по повод смртта на Велимир Хлебников, во 1922 година, има напишано: "Во името на сочувувањето на правилната литературна перспектива, сметам за свој долг да напишам црно на бело, од свое име и без сомнение, од името на моите другари, поетите Асеев, Берљук, Кручених, Каменски, Пастернак дека (Хлебников) го сметавме и го сметаме за еден од нашите поетски учители и за најпрекрасен и најчесен витез во нашата поетска борба."[1]

Поезијата на Хлебников не може да се проучува како некој целосен, дефиниран и заокружен естетски систем. Нејзината величина е во одделноста, во флексибилноста на поетското говорење. Поетот, предавајќи ги ракописите во печат, имал обичај да рече: "Ако нешто не оди, изменете." Тој не се стреми да каже некоја крајна, определена вистина. Едноставно, Хлебников бара начин за изразување на мислите кои се во него сега, тука, во овој миг. Без никаков теоретски, историски или друг контекст. Истражувањето на зборот е резултат токму на тоа барање начин да се каже. Хлебников со зборот игра, го разложува и пак, на најневеројатни начини го синтетизира. Како резултат на таа поетска игра се добива кохерентен, хлебниковски стих што зрачи не само со својата значенска јачина, туку уште повеќе, со формалната структуираност.[2]

Тоа експериментирање со зборот, вградувањето на сопствените рефлексии во зборовната структура, Хлебников го продолжува и во "Г-ѓа Ленин". Како што пишува во својата автобиографија, тој во оваа кратка двочинка сакал да проникне до "бесконечните мали" на зборот.[3] Интересно е да се разгледа структурата на материјата во "Г-ѓа Ленин". Ќе се обидеме да покажеме дека Хлебников не бил само учител на поетите од генерацијата на Мајаковски, туку дека, свесно или несвесно, на неѓовиот систем на градење на уметничкиот текст се навраќаат и Меерхолд и Ејзенштејн.

Сергеј Ејзенштејн, во програмската статија "Монтажа на атракциите", напечатена во 1923 година, пишува: "Атракција - во нашата дијагностика на театарот - е секој агресивен момент, т.е. секој момент што ги извлекува на површината оние чувства на гледачот или психички состојби кои можат да влијаат на неговото искуство."[4] Натаму, Ејзенштејн на процесот на логичкото развивање на дејството му го претпоставува монтирањето на тие атракции, со цел да се добијат "некои трајни тематски ефекти". Овој процес, кој Ејзенштејн го нарекува "монтажа на атракциите" не и обрнува внимание на логиката на дејството, туку напротив, го разбива сижејниот ток на претставата и гради свој, специфичен театарски израз, кој во прв ред ја акцентира театралноста на драмата. Ваквиот метод

на работа може да се забележи и кај Всеволод Меерхолд, во постановката на "Мистерија - буф" од Мајаковски, во 1918 година.[5]

Коренитe на овој концепт на градење на драмската материја ги наоѓаме кај Хлебников, навистина во форма која не веднаш се наметнува и не е секогаш очигледна. Доколку Меерхолд и Ејзенштејн како атракции се служат со одредени драматуршки дејства, и претставата ја градат како своевиден колаж на мали, релативно самостојни театарски слики, кај Хлебников глобалната "атракција" е не драмата, туку човекот. Хлебников го разложува човечкото тело на самостојни единици кои се независни, кои добиваат свое актерско (што значи - физичко) претставување. Токму од овој аспект стануваат поразбирливи зборовите на постот "Ако нешто не оди, изменете!": со изменувањето не се менува целото, кое впрочем е составено од релативно слабо сврзани единици, туку само ќе се модификува еден негов дел. Оттука и врската меѓу поезијата на Хлебников, практиката на Меерхолд и теоретизацијата на Ејзенштејн - шест години пред Меерхолд, а десет пред Ејзенштејн, Хлебников и се обрнува на, користејќи го терминот на Ејзенштејн, "монтажата на атракциите". Меѓутоа, неговата "монтажа" е поинаква, пострашна, би рекле: Ејзенштејн се задоволува со монтирање на "секој агресивен момент во театарот", односно ја раслојува театарската претстава, Хлебников го раслојува човекот, имено она суштество кое исправено пред Силата, во случајов, душевната болница, е немоќно. Дури ни госпоѓата Ленин, која го зема најмоќното човеково оружје, Волјата е поразена од Нештото. Намерно оперираме со апстрактни категории во дефинирањето на значењето на симболите - г-ѓа Ленин и лудницата - оставајќи му на читателот сам да си создаде свој систем на толкување, зашто Хлебников може да биде сфатен само во рамништето на индивидуалното сознание. Токму во тоа лежи и силата на неговото творештво.

Превод од руски и поговор:
Мишел Павловски

ЗАБЕЛЕШКИ

1) В.В. Мајаковски: Сочиненија в двух томах; т. 2, Москва, 1988.

2) Поопширно за тоа види во R. Jakobson: Selected Writings, III. Mouton Publishers, The Hague - Paris - New York, 1981.

3) Собрание произведений Велимирра Хлебникова. Под общей редакциеи. Ј. Х. Тинјанова и П.Л. Степанова. т. 2, Ленинград, 1930.

4) "Lef", 1923, бр. 3, стр. 70-75

5) За "Мистерија - буф" поопширно во: К. Рудник и: "Режиссер Меиерхолд", Москва, 1968.

Радослав Лазиќ

Режисери за режијата

ТЕАТАРОТ НА ПЕРЕСТРОЈКАТА - СЛОБОДА НА РЕЖИЈАТА

Разговор со режисерот Јуриј Петрович Љубимов*

Што за Вас претставува уметноста на режијата?

Доцна дојдов во режијата. Мислев дека се што работам е прилично тривијално. Сметав дека моите актерски способности се просечни. Незадоволството со самиот себе растеше. Незадоволството не се однесуваше само на мојата работа, туку и на работата на моите другари со кои заедно го посетувавме училиштето. Се она што научивме во училиштето, во практиката не се покажа на соодветен начин. Немаше можности наученото во доволна мерка да се искаже. Во се што ќе зборувавме или пишувавме се огледаше огорчување.

На третата година на Академијата го подготвувавме "Добриот човек од Сечуан" на Бертол Брехт. Тогаш првпат почувствував дека е воспоставена жива врска со публиката. Во текот на работата на оваа претстава актерите почнаа спонтано да се ослободуваат од се она што ги сопираше, беше очевидно дека послободно дишат. Како да се сетија на она што Станиславски постојано го зборуваше дека никогаш не треба да се престане со учење и вежбање на психофизичкиот хабитус. Значи, постојано низ учење треба да се бараат некои нови патишта. Целта на тие барања е нова театарска форма и изразување на нова театарска игра. Во времето кога имав сигурна професија на актер тргнав во неизвесноста на режисерската уметност, иако имав обезбедена материјална егзистенција се запатив по неизвесните патишта на режијата. Одеднаш се најдов во непознат простор како истргнато дрво од коренот. Во моментот кога се обидов да основам една нова театарска школа, ја загубив подршката на луѓето кои ми беа блиски. При создавањето на таа нова школа за мене беше најважно што од новиот пристап би се создавале нови претстави. Кога ја завршував оваа претстава бев човек на средни години, а и театарот достигна старост од дваесет години, така

што и театарот и јас ја имавме потребната зрелост. По извесно време човековите емоции застаруваат и нашиот поглед на животот и светот се менува. Она што пред извесно време ни било блиску сега ни станува туѓо. Годините на работа во Театарот на Таганка духовно многу ме збогатија. Кога на прес-конференцијата во странство го прашаа Уљанов како дошло до тоа да го изгубат Љубимов, Тарковски и многу други, тој одговорил дека тоа се случило заради желбата на овие уметници послободно да ги изразуваат своите идеи.На сите континенти ми поставуваа слични прашања и јас на нив слично одговарав.

Зошто навистина отидовте од Москва?

Никогаш не го напуштив Советскиот сојуз, ниту советската култура, само барав начин послободно да ги изразувам своите идеи, што е на Запад можно. Една од причините беше и таа што ја загубив подршката од блиските луѓе.

Дали е Театарот на Таганка авторски театар на Јуриј Љубимов?

Во Театарот на Таганка се е авторски чин. Јас имам сопствена композиција и сопствена адаптација. Бев во можност слободно да ја изразам секоја своја идеја и секое свое чувство.

Значи бевте во можност да режирате свој сопствен театар?

Мојот пристап на театарот е врзан со мојата работа со актерите. Тоа е слободен пристап без строго одредени правила. Со други зборови тоа е неконвенционална режисерско-актерска соработка. Тоа е еден од предусловите за успех на претставата. На актерот треба да се пристапи така што во целост да се запознае неговата личност, начинот на неговата работа, неговото однесување. Сето тоа на Запад не е тешко да се оствари. Јас како режисер истовремено работам и на расветата и на декорацијата. Не сум поборник на железна дисциплина. Се залагам за сопствена слобода, а слободата ја дозволувам и на другите. Практикувам да доаѓам на работа во театарот многу порано, пред сите. Проверувам дали се и моите соработници точни, дали ги извршуваат своите обврски како што треба и дали е сцената во ред. За време на работата најважна е претставата. Не инсистирам претерано на работа по секоја цена. Ако на некој од моите соработници му е потребен одмор тоа и му го овозможувам.

Каков е Вашиот режисерски однос кон драмскиот текст?

Текстот е за мене многу важен и примарен. Врз основа на зборовите кои се наоѓаат во текстот јас го надоградувам дејствието, никогаш не одалечувајќи се премногу од изворниот текст. Претставата има повеќе компоненти: и музичка и сценска и други.

Дали е драмскиот текст предтекст за една режија?

Текстот е повод за натамошно развивање на режисеровата фантазија. Понекогаш е обратно.

Што мислите за режисерскиот театар?

Како пример за таков театар го наведувам Брехтовиот Берлинер ансамбл. Брехт има своја посебна концепција на режисерскиот театар.

Може ли да се зборува за режисерски театар на Јуриј Петрович Љубимов?

Во мојот театар најважна е заемната доверба меѓу режисерот и актерот. Без таа доверба нема театар. Вербата во театарските идеали е исто така еден од условите за успехот на театарот.

Бидејќи актерите и онака многу малку заработуваат, уште и ако немаат верба во идеалите, тогаш немаат никаква мотивација за работа. Освен во театарот тие заработуваат на телевизијата, на филмот и на концертите. Значи, Висоцки повеќе заработувал на естрадата за една вечер, отколку во театарот за цел месец. Со оглед на таквата ситуација актерите во театарот работат исклучиво заради љубовта кон уметноста. Сметам дека е крајно време политичките кругови и одговорните да се позабават со статусот на театарот.

Колку Вашето актерско искуство Ви помага во режисерско-актерската соработка?

Нужно е да се согледа емоционалното својство на претставата, како и музичката компонента и духовната структура, во што необично многу ми помага моето актерско искуство. Големо задоволство е да се работи со луѓе кои меѓусебе се разбираат, со луѓе во кои имам доверба и кои се меѓусебно пријатели. Во такви услови успехот на претставата не може да изостане. Секако, имајќи го во вид и емоционалното преплетување. Чувствувам жед за слобода на создавањето.

Што е парадокс на режијата? Во каков однос се режијата и формата?

Најважно во се е меѓусебната доверба и меѓусебните односи. Резултатите не може да изостанат, но како и секаде, и во театарот се јавуваат парадокси. Во театарот, повеќе отколку на друго место, се чувствува силата на формата. Формата е нешто многу моќно на сцената. Се, па дури и најобичниот разговор подлегнува на формата. Се има своја форма, а особено кога е во прашање уметничкото творештво. Догматизмот ја руши формата.

Што денеска значи да се режира просторот?

Поимот за просторот е чисто индивидуален чин. Простор е и земјата, и небото, но се она што се случува во претставата треба да се стави во сценскиот простор. Дури и она што се случува надвор од сцената е дел на тој простор.

Каков е Вашиот режисерски статус сега и овде?

Работев исто како што работев и порано. Со тоа што мојата работа е сега посложена дотолку што често стигнувам во нова средина и се среќавам со нови услови. Во својата работа ништо битно не сум изменил. Најмногу ми пречи недостатокот на време и ограничувањата со рокови. Постојано менувам театри, менувам држави и често се судрувам јазичната бариера. Тие бариери ги совладувам така што малку зборувам италијански и доста разбирам германски. Учејќи ги јазиците наоѓам ново задоволство. Чувствувам дека луѓето со кои соработувам ме прифаќаат, дека ме почитуваат и тоа доста ја олеснува мојата работа. Со други зборови, имам морална сатисфакција за својата работа.

Вашите претстави сеуште се на репертоарот на московскиот Театар на Таганка?

Незнам кој ги поставил моите претстави на сцената бидејќи мене ме избришале од списокот на живите.

Кажете нешто за својата мајка и својот татко, за своето семејство...

Го наследив карактерот на мојот татко. Тој влијаеше на мене најмногу. Татко ми беше комерцијалист и многу ги сакаше убавите работи. Моите родители беа луѓе кои ја сакаа слободата на начин на кој ја сакаат Циганите. Се што имаа моите родители го стекнаа со сопствените раце. Имавме прекрасна куќа...

Какво е Вашето искуство на драмски педагог? Во каков однос се школото-театарот-животот?

Омилена ми е една мисла која често се цитира како крилатица дека режисерот умира на сцената во актерот и во претставата. Кога ќе заврши големата претстава режисерот умира, а актерите, тие допрва се раѓаат. Школото-театарот-животот за мене се Св. Тројца. Што повеќе му давав на театарот тој се повеќе се одразуваше на мојот живот. Од класиците најблизок ми е Достоевски и затоа со него најмногу се занимавав...Многу ми е мило што и чиновниците сфатија дека театарот има свое место во човековиот живот.

Како би ја дефинирале естетиката на Театарот на Таганка и својата режисерска арс поетика?

На почетокот ми зборуваа дека моите обиди за создавање нов вид театар се една мода и дека ќе исчезнат за извесно време како и секоја мода. Инспирација за своите претстави наоѓам во секојдневниот живот. Со други зборови, секојдневните појави ги претворам во уметност. Се она што духовно му се нуди на гледачот низ претставата, и се спротивставува на животната тривијалност.

Што мислите за БИТЕФ?

БИТЕФ е она што е. Тоа е сеопфатна манифестација на уметноста на светскиот театар.

Дали со задоволство би режирале во Југославија?

Со задоволство би режирал во Југославија. Порано често ме повикуваа, но ме заборавија, како што ме заборавија и италијанските пријатели.

За што зборува Вашата книга "Свето огниште"?

Мислам дека книгата можев да ја напишам подобро. Следната книга сигурно ќе ја напишам подобро. Не сум многу задоволен со преводот бидејќи него го работеше човек кој не знае доволно руски. Материјалот што го вградив во книгата е многу поинтересен отколку што може да се заклучи.

** ЉУБИМОВ, Јуриј Петрович - режисер и актер - роден во Русија 1917 година. Во театарот Вахтангов во Москва завршил актерски студии 1940 година. Потоа е седум години во војна служба. Од 1947 година е член на театарот Вахтангов во Москва. Во 1964 го основа Московскиот театар на драма и комедија на Таганка, каде собра млад актерски ансамбл, претежно од своите некогашни студенти. Применувајќи ја Мајерхголдовата метода за режија, со овој ансамбл остварува низа исклучителни претстави: "Животот на Галилеј" на Бертолд Брехт во 1966 година; потоа "Хамлет" на Шекспир во 1968 година со Владимир Висоцки во насловната улога; "Тартиф" на Молијер во 1968; "Мајсторот и Маргарите" на Булгаков; "Борис Годунов" на Пушкин - контраверзна претстава која доведе до неговото одење на Запад во 1984 година. На европските сцени режира со успех оперски претстави, а во Лондон имаше голем успех со поставувањето на "Злочин и казна" на Достоевски. Разговорот со Јуриј Љубимов е водел во Цирихската опера, каде ја режираше "Јенуфа", опера на Леош Јаначек.*

Нико Горшич:

NEW AGE

"ГЕНЕРАЦИЈА НА БОРБАТА ЗА ОПСТАНОК" ВО ЈУГОСЛОВЕНСКИОТ ТЕАТАР

Со самото доаѓање на Вито Тауфер во југословенскиот театар во 80-тите, се стана ново. Како, во тогаш важниот и сериозен тренд на "политички театар", од својата метапланета да слезе "Малиот принц". "Политичкиот театар" своите сили ги исцрпи во 70-тите и почетокот на 80-тите кога заврши една од последните постмодернистички фази не само на југословенскиот театар: "коегзистенцијата на стилови" односно "паралелизмот на стилови". Паралелно постоење на паралелни светови. Дијалог со историјата. И дијалог на цивилизациите. Конечно растворање на таканаречениот модернизам на "генерацијата на страв и храброст" од 50-тите до почетокот на 80-тите. Немирот за новата етапа (New Age) на информатичкиот период, третата технолошка револуција, траеше веќе од Ајнштајновиот почеток на 20 век. Треба да се знае дека авантурите на човековиот дух секогаш егзистираат во некакви манихејско јукстапозиции, ПАРАЛЕЛИЗАМ, а не во едноставно надоврзување, што секако е очигледно на планот на уметноста каде што се измешуваат колективни и индивидуални митологии, и објективни и субјективни аспекти...

Во југословенскиот театар во 70-тите паѓа во заборав "режисерскиот театар " (од 1965 Миле Корун и подоцна Душан Јовановиќ) и "театарот на драматуршкиот коментар" (од 1974 Љубиша Ристиќ и подоцна Душан Јовановиќ). Веќе во својата прва претстава на Нигловиот "Класен непријател" (Словенско младинско гледалиште) од 1982, Вито Тауфер направи конечен hommage на минатиот театар, во начинот на силен hardcore реализам. Критичарите запишале дека претставата била подобра од претставата на Петер Штајн. Ги задоволил и Станиславски и Брехт. Исто така и Хајнрих Милер. Некаков метакрај. Во 80-тите човековото сознание влегува во новиот информатички период и со него во сосема нова проблематика: борба за опстанок, екологија, движење за човечки и државјански права, мирна револуција... со Тауферовата претстава "Јас не сум јас И.)" на 9 ноември 1983 година во словенското младинско гледалиште, во југословенскиот театар се јавува метаговор, што не е само вклучување во светскиот тренд на метафизички "театар на слики" (= секогаш живо тело на светот), туку и суверен и сосема посебен придонес. Прв пат среќаваме поп драматургија(стриповска фабула - произволна, самољубива и самоиронична; видеомонтажа на атракции; брзина - за луѓе со ум). Релевантноста на "сликите" во претставите е запрена како непремината сеќавање на артифициелноста на театарскиот дискурс, на меѓузависност на причината и учинокот. Она што е присутно вон театарската сцена, присутно е во претставата така, што да ја почувствуваме поинаква од природниот, физички простор.Значи, се работи за режисери кои знаат дека не ја пресликуваат реалноста, туку создаваат нова реалност - која сака да биде тоа што може да биде токму заради својата различност, својата "неприродност". Нивните слики ги распознаваме како икони на модерното време, икони во смисла на културни, митолошки слики, како трансцедентација на желбата која низ изложување на фантазијата ја трансцедентира нивната материјална даденост. Амалгам на реалноста и ирреалноста. До Санчо Панса стоеше и Дон Кихот, до Брехт и Арто.

Југословенските специфичности на ова постсимболично "производство на симболи" се следните: илузија на "фикција" и "стварност" (истовремено приземјување на метафизичките бекства на човековиот дух); нова актерска "пуззле" техника - изум на актерскиот ансамбл на Словенечкото младинско гледалиште (комбинирана употреба на различни техники, стилови и жанрови во една претстава и поединечни улоги - не манеристичко крење туку свесна раздвоеност) и поинаква технологија за произведување претстави (кои се резултат на сензибилна интелектуална констелација на творецот во поединечниот проект - хармонија на спротивности). Додатна карактеристика на Тауферовите претстави е - разоружувачки хумор, специфичен драматуршки трик.

Ваквата естетика Тауфер најрадикално ја развивал и во следните претстави: НОЌИ НА ГОСТИТЕ на Вајс (Експериментално гледалиште Глеј, Љубљана 1985) - метафизичка аватура во "куќата на ужасот" на човечката душа; АЛИСА ВО ЗЕМЈАТА НА ЧУДАТА на Карол-Тауфер (Словенско младинско гледалиште, Љубљана 1986) - клаустрофобичниот чекор од "детството" во "одраснатоста" во животот на спиштата и ноќните кошмари (југословенска претстава на 80-тите); АТЛАНТИДА на Филипчич (Словенско младинско гледалиште, Љубљана 1988) - духовит астрален дијалог меѓу Атлантида и сегашната општествено политичка југословенска сцена во жанрот на филмовите на катастрофи; КРАЛ ЛИР на Шекспир (Хрватско народно казалиште, Ријека 1989) - трагикомедија со фантастични драматуршки пресврти кои би го изненадиле и Јан Кот, исто како и надуениот крал Лир (кој

Сцена од "Одисеј и синот..." (1990)

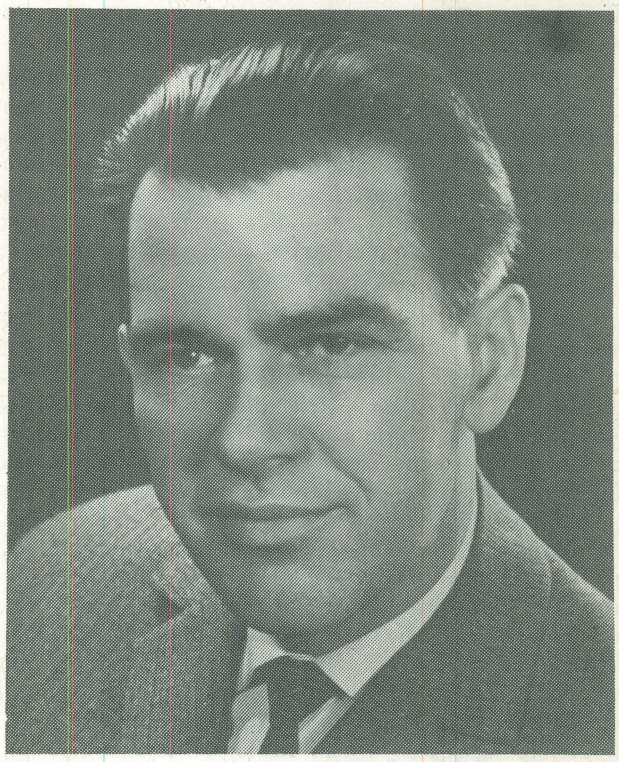
не знае што би барал меѓу младите парови на сцената); ОДИСЕЈ ѝ СИН или НА СВЕТОТ И НА ДОМОТ на Вено Тауфер (Словенско младинско гледалишче, Љубљана 1990) - за воениот херој без лице (компрендиум на принципи и откритија на Тауферовото режисерство).

За крај - водечки претставници на "генерацијата на борба за опстанок" - The Generation of Survival - на 80-тите години во Југославија покрај Вито Тауфер се уште: ДРАГАН ЖИВАДИНОВ (од 1984 - со производство на идеолошки фантазии во неговите естетизирани памфлети), БРАНКО БРЕЗОВЕЦ (од 1986 - со натрупување на истрошени урбани симболи и трошење на сценското време), МЛАДЕН МАРЕТИЌ (од 1987 - со етно театар, фолклористички симболизам), ТОМАЖ ПАНДУР (од 1989 - со дизајнирана егзотика); и кореографите на балетскиот театар ЈОЗЕФ НАЃ (од 1986 - со гротескниот contact dance / работи во Франција) и МАТЈАЖ ФАРИЧ (од 1988 - со автогена игра на европска и источна игривост). Не е ли тоа духовито речено, нашата вистинска chips генерација? Го чекаме продолжението во 90-тите години.

Мишо Китаноски

СКРОМНО, НО ДОВОЛНО ЗА ПАМЕТЕЊЕ

Никола Солдатов (1926-1989 година)



Доајенот на македонското (спортско) новинарство Никола Солдатов ја напушти "арената на животот" како човек на "седмата сила". Меѓутоа и за жал, малкумина знаат и паметат дека по многу нешто тој (како вистински војник, што го содржи неговото презиме - Солдат) е вграден во повеќе области од нашиот живот. А, тоа ќе рече дека појавата и присуството во младата македонска култура и литература, во време кога се вложуваа огромни напори вековната заостанатост да се надмине, што се вели, веднаш и неизоставно, јасно и недвосмислено покажува дека оној што тој го вложил е значајно и треба да добие свое признание. Само за потсетување: по ослободувањето на Македонија повикот за раскинувањето со заостанатоста и минатото доаѓаше од сите страни. Во таа "дневна активност" беа вклучени покрај професионалните театри од Републиката, уште повеќе стотините драмски секции и дилетантски селски групи, кои подготвуваа претстави и така и на свој начин придонесуваа за размав на младата македонска култура. а недостигот од драмската литература, особено од македонски автори, се чувствуваше на сите страни. Така, напорите на литературен план што во тоа време ги вложи Никола Солдатов, беа и резултатни и мошне значајни. Дека е така најдобро покажуваат податоците за изведбата на повеќето едночинки што тој ги напиша, на бројните

сцени на селските задружни домови и на драмските натпревари и фестивали во Републиката.

Инаку, Никола Солдатов е автор на стотина репортажи емитирани преку етерот на Радио Скопје (посветени на првите години по ослободувањето: 1946-1949 година), на повеќе стотини хумористични едночинки и скечеви за радио-хумористичките емисии, како и на бројни радио драми и радио драми за деца, исто така емитирани преку брановите на Радио Скопје. Никола Солдатов се појави и како автор на пиеса за куклена претстава (која доживеа изведба на сцената на Градскиот куклен театар во Скопје) , како и автор на пиеса во три чина за деца и младинци (исто така, изведена на сцената на Младинско-детскиот театар), потоа автор на збирката хумористички пиеси "Жив мртовец", до сценарист и познат и признат новинар. Очигледно, сето она што Никола Солдатов го создаде за време на својот живот (роден е на 25 февруари 1926 година, а почина на 2 ноември 1990 година во Скопје) недвосмислено покажува и докажува дека тој не само што беше човек со големи и карактерни особини и новинар од нерв, туку тој беше и човек што го сакаше театарот, и, барем според неговата заоставнина, му припаѓал, интимно, и на театарот.

Својата литературна активност Никола Солдатов ја започнува со објавувањето на раскази за деца (во "Пионерски весник" и во "Титов пионер") на почетокот од педесеттите години, а негова преокупација е борбата со заостанатоста и суеверијата, лошите човекови особини, но и новото - електификацијата, односите меѓу децата и возрасните..., за во наредните години да и се посвети на драмската литература. Во оваа прилика ќе споменеме дека Никола Солдатов е и автор на роман со тема од спортскиот живот кај нас, како и на триесетина и повеќе пиеси и драмски творби зачувани во неговата заоставнина. Кога на ова ќе се додаде уште и фактот дека Никола Солдатов заедно со Петре Прличко имаат (во мај-ноември 1950 година) напишано сценарио за уметнички игран филм (под наслов "Овчар"), како и сценарио за кусометражен документарен филм (под наслов "Во планинските пазуви" во соработка со Славе Михајловски), тогаш сосема рељефно се отсликува интересот на овој автор за повеќето теми и уметнички дејности, Исто така, Никола Солдатов во списанието за литература "Иднина" (година II, број 2, март-април 1950 година) ја има објавено пиесата во еден чин, три слики "Синови" - (31-48 стр.), додека во Зборник(от) за културно-просветна работа, издание на тогашното издавачко претпријатие "Нопок" - (Ново поколение), во 1948 година му е објавена едночинката "Ќе светне сонце и во нашето село" - (21-40 стр.). Оваа едночинка е преведена и на албански јазик и е поместена во Зборник, исто така, наменета за работа во драмските секции и дилетантските групи на село. Во 1959 година, новинско-издавачката куќа за село "Народна задруга" од Скопје, му ја издаде книгата "Жив мртовац". Во неа се објавени три едночинки, чија содржина се однесува на животот и промените во нашето село, како и потсмевањето на одделни негативни појави на патот на новото. Во книгата се поместени - пиесата во еден чин "Првиот лист", како и хумористичките едночинки "Умрен со сила" и "Аман докторе". Кон нив е поместен и - додаток, упатство за работа на режисерот во подготовката на овие текстови.

Далеку би не одвело набројувањето на сето она што го напишал Никола Солдатов, а што е емитирано во емисиите на Радио Скопје или пак, е зачувано во неговата оставнина. Затоа, во оваа прилика поопширно ќе се задржиме на неговите две изведени пиеси на сцената на Младинско-детскиот театар во Скопје.

Македонската драмска литература за деца во педесеттите години, навистина беше скудна со оригинални текстови за сценска изведба. Посебно тоа се чувствуваше во работата на Градскиот куклен театар, кој како што е познато, израсна од пазувите на Македонскиот народен театар. Оттука, сите напори на дирекцијата на оваа мошне значајна театарска куќа за развојот на младите генерации, беа насочени точно кон обезбедувањето на што е можно повеќе драмски текстови. Особено од македонски автори, зошто освен писателот Борис Бојаџиски (кој ги беше издал пиесите "Дадовме збор" и "Милка") и немаше нови и оригинални дела за куклената сцена. Наспроти тоа, интересот кај учениците од скопските училишта за куклени претстави, беше огромен, за што најдобро зборуваат бројките на присутните гледачи на изведените претстави.

Во тоа време, на сцената на Градскиот куклен театар во Скопје, кој патем да споменеме подоцна го промени своето име во Младинско-детски театар па во Драмски театар, се прикажуваа бројни драматизации на познати приказни од светската детска литература ("Снежана и седумте џуџиња", "Али баба и четириесетте разбојници", на пример), но и дела ма македонски автори. Тоа се: драматизацијата на народната приказна "Силјан штркот" - (1946 година), потоа "Шумска дружба" од Славко Јаневски - (1947 година) и "Храбриот Цане" од Петре Прличко - (1948 година), додека во 1950 година е поставена, односно играна пиесата "Вистинко и Праветко" од Никола Солдатов.

Премиерата на детската пиеса во четири чина и во шест слики "Вистинко и Праветко" од Никола Солдатов, е одржана на 19 февруари 1950 година во Градскиот куклен театар во Скопје. Режисер на претставата бил истакнатиот македонски актер Петре Прличко, кој во тоа време не само што придонел за развојот на овој театарски колектив, туку бил и еден од носителите на повеќе режии. Музичката илустрација на пиесата ја имал подготвено Владимир Солдатов, инаку брат на авторот на текстот, а во изведбата биле ангажирани следните артисти: Петре Прличко (ја толкувал улогата на Јане), Марика Ацева (била Геле), Зоран Богоев (ја толкувал улогата на Вистинко), додека Коста Балабанов (настапил во улогата на Праветко). Во другите улоги во претставата настапиле: Т. Грбев (Клучарот), В. Темелковски (Цар Клетвар), Р. Чоревска (Царица Лагуна), додека маркизи биле Д. Арсениевиќ и В. Алтипармакова, како и П. Араповиќ, В. Цветкова-Гиева, И. Зенделска, Д. Мило-

вановиќ, Љ. Балова , В. Савенко, В. Цветкова и Ј. Каракаш. Сценографијата за пиесата на Никола Солдатов ја имал изработено К. Балабанов, додека инспициент бил Д. Арсениевиќ, а суфлер В. Савченко, кој биле вклучени и во одделни улоги на самата претстава.

За изведбата на детската куклена пиеса во четири чина и шест слики "Вистинко и Праветко" од Никола Солдатов, постојаниот театарски критичар на дневниот весник "Нова македонија" - Јован Костовски, во објавената рецензија (на 19 октомври 1950 година) ќе забележи дека "...доаѓа големата важност на куклениот театар во животот на нашите најмлади и оттука произлегува потребата за сериозен однос кон него и неговата работа". Во својата рецензија објавена во весникот "Нова Македонија", рецензентот Ј.Костовски констатира: "Иако дејствието во пиесата се движи премногу праволиниски, без големи пресврти и неочекувани настани, неговиот развој сепак оди добро и интересно. Најпосле, за едно уметничко дело наменето на најмладите можеби не би ни била препорачлива премногу кривулеста линија на драмскиот развој. Вака, тој оди природно и неусилено, така што детето може да го следи без напор и да се вживува во ситуациите и психологијата. Настаните логички произлегуваат еден од друг, а акциите на личностите главно се адекватна последица и израз на нивниот карактер и животен став".

Во оваа претстава во која вистината и правдата доминираат и се разбира победуваат, за децата мошне интересна тема, но и "дидактички пресилена", овозможува размав на творечките можности на артистичкиот ансамбл вклучен во претставата. Осврнувајќи се на режијата на Петре Прличко, Ј. Костовски ќе забележи: "Режијата на Петре Прличко оди доследно по текстот на авторот. Режисеровата заслуга е во тоа што поединечните активности ги поврзал во целост, така што претставата има свој нормален тек и правилен развој. Присуството на режијата нешто посилно се чувствува во првиот чин, во судирот помеѓу Царот и Вистинко и Праветко, а донекаде и во завршната сцена". Меѓутоа, покрај вака високото мислење за остварено, сепак, Ј. Костовски во својот критички осврт за оваа претстава ќе ги изрече и овие сознанија: "Во изведбата на дела во куклен театар постои еден погрешен термин кој по себе повлекува и погрешен став спрема толкувањето на улогите. За тоа толкување се употребува изразот 'ја чита улогата'. Иако е во прашање куклен театар, улогата не смее да се 'чита', таа има да се глуми, да се објаснува, изведувачот мора да се сживува со неа и да ја изговори, да ја предаде како своја сопствена мисла, како свое сопствено чувство". На крајот од својата рецензија постојниот театарски критичар Ј. Костовски во "Нова Македонија" ги истакнува остварувањата на З. Богоев, К. Балабанов, Т. Грбев, како и на изработувачот на куклите кои дејствувале импресивно во претставата, а високо мислење тој искажува и за музичката илустрација. (Оваа рецензија е објавена и во единствената книга "Дела и изведби - белешки од театарски претстави" од Јован Костовски, страна 75-79, издание на скопската издавачка куќа "Култура", 1973 година).

Дека куклената претстава "Вистинко и Праветко" од Никола Солдатов, а во изведба на артистите на Градскиот куклен театар во Скопје, предизвикала навистина огромен интерес кај најмладата публика, покажуваат следните бројки: изведени се 118 претстави на кои присуствувале 38.341 гледач.

Од изведбата на првата драмска творба наменета за куклена сцена, до втората сценски реализирана пиеса на Никола Солдатов, минале скоро 9 години. Во меѓувреме, само да спомнеме, на сцената на Градскиот куклен театар, кој подоцна се именува како Младинско-детски театар и Драмски театар, беа изведени уште и првиот драмски текст пишуван во стихови од истакнатиот македонски писател за деца Ванчо Николески "Горски суд" - (1951 година), потоа пиесата "Немирници" од Александар Алексиев и Димитар Бошков (1952 година), а е изведена уште и стихуваната приказна на Славко Јаневски - "Шекерното дете" - (1955 година) чија драматизација ја направил Васил Куновски. Следната година Градскиот куклен театар во Скопје постави уште една претстава од македонски автор - тоа беше едночинката "Една вечер кај мечињата" од Волче Наумчевски.

Во 1958 година, Градскиот куклен театар, односно Младинско-детскиот театар во Скопје за неговата младинска сцена распиша награден конкурс за драмски дела што би биле изведени во оваа театарска куќа. Во распишаните конкурсни услови меѓу другото се истакнува дека - пиесите можат да бидат напишани, односно подготвени за изведба со кукли или за жива изведба и уште - темата може да биде оригинална или драматизација на дело од литературата за деца или пак, по народна приказна, бајка и слично. Биле предвидени следните награди: прва награда 80.000 динари, втора награда 60.000 динари и две трети награди по 30.000 динари, а рокот за поднесување на ракописите е први ноември 1958 година.

За споменатиот конкурс на Младинско-детскиот театар, пристигнале 33 ракописи. Но, жири комисијата во состав: Јован Костовски, театарски критичар и претседател на Советот на споменатата театарска куќа, потоа режисерот Димитар Ќостаров и истакнатиот литературен критичар и теоретичар Димитар Митрев, првата награда не ја доделиле. Во образложението кон ваквата одлука се истакнува дека "Не постои текст меѓу пристигнатите пиеси што би ги задоволил соодветните барања". Но, затоа пак, втората награда во износ од 60.000 динари го добил ракописот, односно пиесата "Додека спие градот" од Никола Солдатов (неговата конкурсна шифра била: "И. Р. 1956"). Да го кажеме и тоа дека двете трети награди во износ од по 30.000динари, им се доделени на ракописите на пиесите "Мрзливиот ловец" од Јонче Христовски и драмскиот текст на Димитар Димитровски "Зајковата женидба", кои патем да споменеме ги постави на својот репертоар Младинско-детскиот театар во театарската 1959 година. На споменатиот конкурс меѓу двете откупени пиеси се наоѓа и ракописот на Таше Кочовски "Бесмртниот папагал", а оваа (1959)

година на сцената од театарската куќа е изведена куклената претстава "Решена загатка" од Душко Томовски.

Драмскиот првенец на Никола Солдатов, бидејќи не е доделена прва награда, а ја добил втората, изборил уште една многу значајно место - бил првиот драмски ракопис што бил игран во "живо" и со артисти на сцената на Младинско-детскиот театар.

По тој повод се појавиле неколку информации во дневниот весник "Нова Македонија". Автор на сите текстови е Свето Серафимов, тогашен театарски критичар и рецензент на "Нова Македонија. И, додека во првиот објавен текст се зборува за наградените ракописи и автори, во вториот веќе се споменува дека управата на Младинско-детскиот театар се определила првенецот - драмски текст на Никола Солдатов да го режира младиот и талентиран режисер Димитрие Османли, додека од третиот новинарски текст, посветен на претпремиерниот разговор веќе дознавме дека пиесата "Додека спие градот" ја режира Благоја Анастасов. (Ја користиме оваа прилика да одбележиме дека во вонредно значајната монографија "Во чекор со времето - 40 години на Драмскиот театар" од истакнатиот македонски театролог и театарски критичар Иван Ивановски, направена е непамерна грешка, во које се вели дека пиесата на Никола Солдатов ја режирал Благоја Андреев).

Инаку, во објавените новинарски текстови на Свето Серафимов во "Нова Македонија" дознавме уште и овие мали, но интересни податоци за Никола Солдатов: ова му е втор изведен текст на сцената на Младинско-детскиот театар (поранешен Градски куклен театар),потоа дека тој е автор на неколку печатени едночинки, од кои едната е наградена со трета награда на конкурсот на организацијата Народна просвета и на Културно-просветната заедница на Македонија.

На втори април 1959 година, на младинската сцена во Младинско-детскиот театар во Скопје, одржана е премиерата на пиесата во три чина "Додека спие градот" од Никола Солдатов, а во режија на Благоја Анастасов. Сценографијата на претставата ја има изработено Трајче Јанчевски, додека улогите ги толкувале: Благоја Симонов, како (Огњен-ученик), Шишман Ангеловски и Владимир Спасов (негови училишни другари), па Предраг Дишленковиќ и Благородна Малинска (родители на Огњан), Тодор Грбевски (ја толкува улогата на крадецот), додека Благоја Црвенов и Живко Ивановски (играле улога на милиционери), а Марица Кавкалевска (ја толкувала улогата на вдовицата Славјанка). Како што е назначено, дејствието во пиесата се случува во едно наше мало градче, последниот ден од училишната година, така што и приказната е поврзана со доживувањата од училишниот живот,но уште повеќе со обидот да се скријат слабите оценки искажани во ученичката книшка.

По премиерата на пиесата, која била со не-

ГРАДСКИ КУ́КЛЕН ТЕАТАР

СКОПЈЕ

Во салата на женска гимназија, на ..... 1950 г.

ВИСТИНКО И ПРАВЕДКО

Детска пиеса во 4 чина 6 слики од Никола Солдатов

Режисер: Петре Прличко — Музичка илуст. В. Солдатов

Л И Ц А:

Јане	П. Прличко	Придворникот	П. Араповиќ
Геле	Марика Ацева	I стражар	В. Цветкова Гиева
Вистинко	З. Богоев	II стражар	И. Зенделска
Праведко	К. Балабанов	I девојка	Д. Миловановиќ
Клучарот	Т. Грбев	II девојка	Љ. Балова и В. Савенко
Цар Клетвар	Б. Темелковски	I селанец	В. Цветкова
Царица Лагунка	Р. Чоревска	II селанец	Ј. Каракаш
Маркизот	Д. Арсениевиќ, В. Алтипармакова		

Дворјани, дворјанки и селани.

Инспициент: Д. Арсениевиќ — Суфлер: В. Савенко

Сценограф: К. Балабанов

МЛАДИНСКО-ДЕТСКИ ТЕАТАР — СКОПЈЕ

НА ДЕН 2 АПРИЛ 1959 ГОДИНА

М Л А Д И Н С К А С Ц Е Н А

Премиера

ДОДЕКА СПИЕ ГРАДОТ

ПИЕСА ВО 3 ЧИНА

ОД

НИКОЛА СОЛДАТОВ

Режисер, БЛАГОЈА АНАСТАСОВ — Сценограф, ТРАЈЧЕ ЈАНЧЕВСКИ

Л И Ц А:

1. ОГЊАН - ученик		БЛАГОЈ СИМОНОВ
2. МИЛЕ	школски другари на Огњана	ШИШМАН АНГЕЛОВ
3. СТОЛЕ		ВЛАДИМИР СПАСОВ
4. СЛАВЕ	родители на Огњана	ПРЕДРАГ ДИШЛЕНКОВИЌ
5. ЦВЕТА		БЛАГОРОДНА МАЛИНСКА
6. КРАДЕЦ		ТОДОР ГРБЕВСКИ
7. ВОДНИК (милиционер)		БЛАГОЈ ЦРВЕНКОВ
8. МИЛИЦИОНЕР		ЖИВКО ИВАНОВСКИ
8. СЛАВЈАНКА (вдовица)		МАРИЦА КАВКАЛЕВСКА

Дејствието се случува во едно наше мало градче, последниот ден од школската година

Сликар-раководувач КОСТА ЈОВАНОВСКИ — Инспициент: БЛАГОЈ ЦРВЕНКОВ — Технички раководител МИЛАН СТОШИЌ — Осветлител ИВАН ИВАНОВСКИ

скриено задоволство и со долготраен аплауз дочекана и прифатена од публиката, постојниот театарски критичар и рецензент на дневниот весник "Нова Македонија" - Свето Серафимов, во својата рецензија откако на почетокот ќе ја раскаже содржината на "Додека спие градот", ќе истакне: "...Поуката од овој настан, авторот не им ја сугерира директно на младите гледачи. И, токму таа ненаметливост е една од најпозитивните одлики на овој драмски текст на Солдатов. Па, иако на некои места се добива впечаток за извесна наивност и исконструираност пиесата до крај го држи вниманието на гледачот и остава мошне позитивен краен впечаток."

Но, во продолжение на својата рецензија С. Серафимов, забележува: "Изгледа дека авторот се плашел од тоа дека не ќе биде разбран, па повеќепати се послужил со употреба на монолози за да ги "дообјасни" реакциите на личностите или нивните намери". Што се однесува до режијата на В. Анастасов, рецензентот Свето Серафимов, вели: "На режијата на Благоја Анастасовски може да и се замери што не ги извршила оние нужни (минимални) интервенции во текстот, за да го солободи до можната граница од монолозите што претставуваат анахронизам. Инаку, интенцијата на режисерот била на еден жив, динамичен начин, без какви и да е ефекти, да го раскаже, со средства на сценскиот јазик, драмскиот текст што стоел пред него, и во тоа тој несомнено успеал". Што се однесува до играта на актерите вклучени во претставата, С.Серафимов ја истакнува улогата на Шишман Ангеловски, Благоја Симонов, Предраг Дишленковиќ, Благородна Малинска, Живко Ивановски и Тодор Грбевски.

По изведбата на своите две драмски дела кои постигнаа значајни театарски резултати на сцената на Младинско-драмскиот театар и се потврдија кај критиката и публиката, Никола Солдатов не го напушти пишувањето на драмска литература. Напротив, тој само "привремено" се пресели во новиот медиум - теливизијата и, што се вели, се предаде без остаток на новиот новинарски предизвик. Зад него и од тоа време, останати се во неговата заоставнина стотици испишани страници со нови драмски дела (од едночинки, драмски етиди до драми со теми од современиот живот и скици за театарски и режисерски размисли и експликации), кои чекаат на средување и објавување. Меѓу нив има и такви ракописи кои го издржале "времето како судија" и кои не го изневеруваат и ова сегашно време, зашто по загработ на темите и по исказот, пулсираат и комуницираат со овие наши и денешни немири.

Но, како и да е, иако е скромно драмското литературно творештво на Никола Солдатов, сепак, упатно е да се рече и ова: да не биде изоставено неговото име од сите оние прегледи на македонската драмска литература и театар, зашто тоа дело се роди и се оствари во исто така значајно време. А, тоа ќе рече дека Никола Солдатов до каде што стигна да работи, сработи толку колку што можеше и се вгради безпоштедно со сета своја страст и човекување. И, тоа е доволно за еден живот...

М-р Кирил Македонски

Автобиографски белешки

ПРВИТЕ ТВОРЕЧКИ ОБИДИ ВО ОБЛАСТА НА МУЗИКАТА ПО ОСЛОБОДУВАЊЕТО НА БИТОЛА 1944/45 ГОДИНА

Ова излагање има за цел да фрли извесна светлина врз еден аспект на музичкиот живот во Битола по ослободувањето на 4.11.1944 година, а имено врз првите творечки иницијативи во областа на музиката. Бидејќи тие први чекори се сврзани со името и творештвото на авторот на овој напис, тоа самиот начин на излагање ќе има извесен автобиографски приод. Токму поради тоа, ќе се ограничиме само врз сочуваните документи, како би се обезбедил научен третман на материјата.

ДОКУМЕНТИ

Уште во самиот почеток, за да добиеме определено сопоставување на настаните, појавите и фактите, а со кое првите творечки појави добиваат пореално значење, ќе наведеме цитати на неколку документи и ќе наведеме неколку други факти од значење за согледувањето на документот и развојот на појавите од пред 35 години.

Прво - Весникот "Нова Македонија", Скопје, 31 мај 1945., на страна 2., во рубриката "Од животот на нашите пионери", а под наслов "'БИСТРОТО ИЗВОРЧЕ ВО БИТОЛА", објавува:

> Од извесно време, вниманието на битолската публика е привлечно од пионерскиот хор "Бистрото изворче" под диригентството на младинецот Кирил Ташков, кој само со неколку песнички успеа да ги спечали симпатиите на целата публика.
>
> Особено беше успешен концертот изнесен на 24 о. м. Пред преполнетата сала од заинтересираната публика се појави талентираниот диригент опколен од симпатични детски лица и светли лица од радост. Ракоплескањата како израз на восхитеност ја исполнија целата сала, кога насмевнатиот диригент се поклони. "Изворчето" запеа. Звонливите детски гласови разлеаја топли акорди и мелодии. Целата програма беше одбрана и одлично исполнета.
>
> Кирил Ташков завршил седми клас во Битолската гимназија. Сега е учител по музика во основното училиште "Кирил и Методи". Уште во својата единаесета година почна да учи виолина кај М.Јовичиќ. Покасно се поучуваше од Тодор Скалов.Постапувајќи на учителска служба, тој се оддава со сите свои сили на должноста што му е поверена. Почнува да пишува стихови и да го спрема хорот "Бистро изворче", што сам го образува.За петшест месеци компонира повеќе од десет песнички, меѓу кои се и веќе станатите популарни: Засвирил, Веселите дечиња, Берете се сите деца и Титови пионери. Тој ја компонира и "Химната на свети Кирил и Методи".Негово дело е и оперетата во 4 дејствија "Изворчето на чудесите", прикажувана со голем успех во Битола. Самата оперета е израз на широка фантазија и голема композиторска дарба.
>
> Д. Светловски

Второ - Весникот "Омладина", Белград, 23 март 1955 година, на страна 4, од перото на Д. Апостолски, под наслов "Како се пронајдоа себе си", меѓу другото пишува:

> После ослободувањето, во Битола се почесто се слушаше за "бате Кире" кој што со своите мали ученици од основното училиште подготви една убава оперета. Претставата во Градскиот театар предизвика вистинско одушевување кај публиката. Неговиот "мал ансамбл" изведе уште неколку негови симпатични творби, а децата од сите основни училишта долго време ја пееа неговата песничка "Ние сме мали дечиња"...

Трето - "Театар", списание на Македонскиот народен театар,Скопје,1953-54, број 9, на страна 2, под наслов "Композиторот на првата македонска опера Кирил Македонски", меѓу другото пишува:

> После ослободувањето, во 1944 година, Кирил Македонски компонира песни за деца, кои станаа популарни во цела Македонија, како на пример песната "Ние сме мали дечиња". Пишува за деца и пиеси со пеење, кои се изведувани во Битолскиот театар и во детските емисии на Радио Скопје.

Четврто - Музичката ревија "Пота", Књажевац, 1976 година, број 14, меѓу другото објави список на главните дела на композиторот Кирил Македонски, од кои наведува седум дела како посебно важни за историјата на македонската музика, како први дела напишани од македонски автор: прва детска оперета од македонски автор ("Изворчето на чудесните", Битола 1945.), прва македонска опера ("Гоце", праизведба во Скопје 24.мај 1954.), прв сценски ораториум ("Словенските просветители Кирил и Методиј",1969), прва симфонија од македонски автор (Прва симфонија,1956.), прва симфониска поема од македонски автор ("Танчарка",1951.), прва клавирска соната од македонски автор ("Соната за клавир",1958.) и прва кантата од македонски автор ("Орлите на Македонија",1948.).

Петто - Во проспектот на Македонскиот народен театар издаден по праизведбата на операта "Илинден" од Кирил Македонски, Скопје,28 ноември 1973., во биографскиот дел за композиторот меѓу другото пишува:

> Повеќе творби од Кирил Македонски со успех се изведувани и во странство: во СССР, Западна Германија, Источна Германија, Бугарија, Белгија, Полска, Франција, Данска, Романија, како и во САД, Куба, Аргентина, и други.

Шесто - Списанието "Мозаик", Брисел (Белгија) 1978 година, во бројот 34-35, посветен на музикотерапијата, објавен е научниот труд на Кирил Македонски: "Творечкиот акт како метода во музикотерапијата" (реферат поднесен на 7 Светски конгрес на социјална психијатрија - Лисабон, Португалија, 8-14 октомври 1978.), во кој како прилог се отпечатени и три песни со ноти на македонски јазик, а воедно е дадена и кратка биографија со список на делата од Кирил Македонски. Во истото списание, број 36, 1978 година, дадена е меѓународна библиографија од областа на музикотерапијата, во која се вклучени и трудови од Кирил Македонски.

Седмо - Името и творештвото на композиторот Кирил Македонски е регистрирано во повеќе лексикони и енциклопедии во земјата и странство, меѓу кои и во: 1/ Dictionary of International Biography, Volume Sixteen; 2/ Men of Achievement, Seventh Edition, двете

изданија во Кембриџ 1980 година, Англија.

ДИСКУСИЈА И СИНТЕЗА

Ослободувањето на Битола на 4 ноември 1944 година отвори непретчувствувани простори за развој и во областа на образованието, науката, уметноста и културата, како на самиот гред во целина, така и на секој граѓанин, пред се на малдите генерации. Во месец ноември и почетокот на декември истата година започнаа со настава и првите училишта во градот. Меѓу првите беше седумгодишното основно училиште "Св. Кирил и Методи". Наставата на мајчин македонски јазик започна со голем ентузијазам, но и со големи потешкотии. Еден од основните проблеми беше прашањето на наставниот кадар. Токму поради немање на соодветен кадар по музичко воспитание, и јас бев мобилизиран и поставен за наставник по музичко воспитание во основното училиште "Св. Кирил и Методи".

Во уверението што и денес го чувам, издадено од Градскиот народен одбор, Просветен оддел - Битола, бр. 873, од 4.10.1945 година, стои дека сум бил на служба во училиштето "Св. Кирил и Методи" во Битола, т.е. на служба при одделот за просвета, од 1.12.1944 до 30.9.1945 година, кога сум разрешен од должноста по наредба на Министерството на народна просвета со писмо бр. 2238 од 26.9.1945 година. Понатаму во уверението стои дека сум примал плата по старата уредба како чиновник од 10 (десетта) група, и дека сум измирен со плата до 30.9.1945 година, како и тоа дека уверението ми се дава за да ми послужи при мојата нова служба. Потпишани се: режисер П. Димоски и прочелник Х. Селим.

Што значат тие десет месеци мое службување во основното училиште "Св. Кирил и Методи" во мојот роден град Битола?

Мислам дека нема да згрешам, ако кажам дека творештвото во било која област на човековата дејност треба да се согледа од аспект на динамиката на целокупниот развој на даденото време и епоха, од аспект на дадените историски, економски, технички и психолошки услови. Во тој контекст мислам дека треба да биде поставено и третирано и моето скромно музичко творештво во текот на првата година по ослободувањето на Битола.

Несомнено, патот на еден композитор којшто своите сили ги вложил во творечка работа во услови пред војната, во услови по ослободувањето на земјата, или во сегашни услови, - нема да биде ист. Да се фали, или да се негира, не е тешко. Тешко е да се твори. Ако сакаме да бидеме искрени, треба да признаеме, дека човекот има многу сили од најразлични видови, со кои воопшто не се служи, или на друг начин речено, човекот е извонредно воздржлив во употребата на способностите што му ги дала природата. Но зборот има понекогаш магична сила да го активира човекот и да извлече се од него. Кажете му на своето дете, на својата жена или маж, на својот службеник, дека се за некои работи премногу глупави или несмасни, и вие ќе им ја одземете секоја волја да работат и да напредуваат. Послужете се еднаш со обратна метода: храбрете го, тешете го, нека почувствува дека верувате во неговите способности, што треба сам да ги развие, и ќе видите дека ќе се труди до доцна во ноќта. Тоа се методи со кои се служеле нејголемите педагози и познавачи на човековата психа. - На такви луѓе и јас денес треба да им заблагодарам што ме направија чврст во патот на трудот, што ми влеаја срдечност, надеж и верба во себе. И токму тие десет месеци службување во основното училиште "Св. Кирил и Методи" во мојот роден град Битола, сето она што се случуваше во тоа време, искрите на првите успеси, пофалбите и помошта од колегите во училиштето, радоста на учениците и пофалбите за нашиот труд во печатот, за мене беа пред се еден нов поттик за натамошно ангажирање како творец во областа на музиката, за доброто на нашиот народ, за нашата заедница.

Нашата тема има за цел да ги објасни првите творечки чекори во областа на музиката по ослободувањето во Битола. Бидејќи не се забележани и регистрирани други творечки обиди во оваа област во првата година по ослободувањето на Битола, т.е. по 4 ноември 1944 година, освен на творечките обиди кои се дел на мојата дејност како наставник во основното седумгодишно училиште "Св. Кирил и Методи", тоа некој би можел да постави прашање: Зошто ти, другар Македонски, не оставиш прашањето да го регистрира, обработи и објасни, а и да го оцени од научен аспект на музичката историја, некој друг, некој музиколог и историчар на музиката ма македонскиот народ? Не е ли, можеби, незгодно и нескромно, сам ти, којшто си делувал како композитор во тоа нејасно за културата време, да пишуваш за тие нејасни настани во областа на музичката култура, да пишуваш за себеси и да си придаваш некакво значење? Од каде знаеш дека никој друг во тоа време во Битола, како град со културна традиција, немал творечка дејност во областа на музиката освен тебе? И што е толку важно за една музичка култура, ако некој напишал некакви песни за деца, и некаква детска оперетка, во време кога другите народи имале и опери и симфонии и се друго што дава содржина на една вистинска музичка култура и историја?!...

Одговорот на ваквите прашања е мошне едноставен:

Нашата музикологија и музичка историографија не се искажале за многу поважни настани и појави од музичката култура на македонскиот народ, па, судејќи по темпото со кое нашата музикологија се развива и искажува, а со оглед дека за овие 35 години не е напишан ни еден музиколошки ред за музичката култура на Битола по ослободувањето, постои оправдана компарација дека таа оди (во споредба со настаните) со темпо на една желка. Додека некои култури се натрапувале на народите, културите на недоволно писмените народи останувале во ќошињата на историјата, срамежливо признавајќи ја својата практика да се потпишува со палецот на раката. И така, додека нашата музикологија го учи својот буквар, македонската музичка култура и творештво создадоа матери-

јал за три дузини докторати.

Но, да се вратиме на нашата тема, на нашето скромно творечко време и на скромните настани во битолската музичка култура по ослободувањето на градот на 4.11.1944 година.

Велам "скромно творечко време", зошто тоа беше навистина такво. Искрено, спонтано,непретенциозно. И полно со среќа што се роди.

Да одиме во оценката по ред.

1. Создадени песни за деца, музика и текст на македонски јазик:

- "Веселите дечиња" ("Ние сме мали дечиња")
- "Бистрото изворче",
- "Засвирил" ("Штурецот"),
- "Смелите туристи",
- "Изгрева сонцето",
- "Берете се сите деца",
- "На македонските деца",
- "Песна за братството",
- "Марш на пелистерските партизани",
- "Напред ругари",
- "Пролет".

Наброените 11 песни се мои сопствени композиции, музика и текст, напишани во првите неколку месеци по ослободувањето на Битола. Текстот е на македонски јазик, онаков каков што во тоа време се говореше во Битола и се учеше во училиштето. Овие песни ги имам сочувано, онака како што во тоа време ги имав напишано со ноти.Повеќето од овие песни се умножени на шапирограф, со лилава хемикалија, со мој ракопис, со цел да се разучат со хорот на училиштето. Јас имам сочувано три копии на песните, а претпоставувам дека и кај моите тогашни ученици останале сочувани уште. Се сеќавам дека имав напишано уште песни за деца (музика и текст), кои ги немам сочувано.

Ако се разгледаат насловите на песните, може да се констатира едно тематско разнообразие, поетичност на тематиката, како и актуелност. Од музички аспект, песните се лесни и певливи, одговараат на карактерот на текстот, по стил се базирани врз типичната училишна песничка, додека песната за хор "Засвирил" носи белези на македонскиот народен мелос. Песните се едногласни, двогласни и трогласни.

Колку пати беа изведувани јавно пред публика со хорот на училиштето "Св. Кирил и Методи", не би можел со сигурност да се сетам, но едно е документирано - дека хорот на училиштето даде на 24 мај 1945 година целовечерен концерт во салонот на Народниот театар во Битола, и дека концертот имаше забележителен успех. На овој концерт, со околу 25 песни, беше составена исклучиво од мои композиции (и музика и текст на песните).

Денес може да се констатира уште еден значаен момент: Концертот на хорот "Бистро изворче" при Народното основно училиште "Св. Кирил и Методи" во Битола, одржан на 24 мај 1945 година во Народниот театар во Битола, е прв целовечери концерт на еден хор одржан во слободна Македонија, прв концерт во македонската музичка историја составен од дела исклучиво од македонски автор, прв целовечерен концерт во македонската музичка историја со творби исклучиво на македонски јазик и прв целовечерен концерт на македонските деца во слободна Македонија. Овие неколку факти нема да ги заборави идната музичка историја на македонскиот народ, зошто во нив има и вистина и симболика.

Изнесувајќи ги овие факти, за кои до сега не е пишувано, некој би можел да постави прашање: како ти, другар Македонски, токму тогаш и толку многу почна да пишуваш музика, напиша песни за целовечерен концерт на еден хор, уште и една целовечерна оперетка за деца (која како што веќе чувме ја дадовте пред публика во Народниот театар во Битола, за граѓанството)? Како најде можности, од декември 1944 до мај 1945 да напишеш и да подготвиш со ученици толку многу музички материјал?

И одговорот на ова прашање е едноставен, но пред тоа треба да дадам едно дополнение за датумите на настаните: мојата оперетка "Изворчето на чудесните" за прв пат беше изведена на 19 јануари 1945 година во Народниот театар во Битола. Истото дело беше дадено уште двапати, исто во салата на Народниот театар во Битола. За претставите беа печатени соодветни плакати, кои постојат како документација.

ЗА ИДНАТА ИСТОРИОГРАФИЈА

Детската оперета "Изворчето на чудесните", музика и текст од Кирил македонски, е прво музичко-сценско дело од македонски автор, напишано по ослободувањето. Праизведба: 19.1.1945 година во Народниот театар во Битола, под раководство на авторот а во изведба на учениците од Народното основно училиште "Св. Кирил и Методи" од Битола. Тоа е воедно и прва изведба на музичко -сценско дело по ослободувањето на Македонија,и прво музичко-сценско дело на македонски јазик изведено по ослободувањето на Битола и во ПР Македонија. (Партитурата, со печат на училиштето, како документ е сочувана и се наоѓа кај авторот, а исто така и печатените плакати).

А сега, да одговориме накратко на поставеното прашање: од кога творам музика, како успеав да напишам толку творби по ослободувањето на Битола, и како успеав да ги подготвам со учениците за да се настапи јавно пред публика?

Со музика почнав да се занимавам од својата 11-12 година, како ученик на битолската гимназија. Мојот наставник Милоје Јовичиќ беше задоволен од мојата работа, и наскоро, кога виде дека покажувам интересирање за композиција, почна да ми дава литература од хармонија и да ми објаснува извесни проблеми. И денес ги чувам моите први композиции за соло-виолина. Музиката остана центар на моето интересирање низ целото школување. Свирев, компонирав, работев со хорови. Почнав да компонирам и за хор. Ја чувам партитурата на својата композиција за хор (со две верзии: за мешовит хор и за детски хор)

"Химна на Св. Кирил и Методија", за која и текстот, на македонски јазик, го напишав сам. На партитурите стои датум кога е завршена композицијата: 13.5.1943 година, Битола. Кога по ослободувањето се отворија првите училишта во Битола, бев ангажиран за наставник по музичко воспитување. Потребата од песни на нашиот мајчин македонски јазик ме натера да компонирам песнички за деца. Во 1944 година ја напишав својата прва детска песничка (музика и текст), која и до денес останува да живее меѓу најмалите. Тое е песничката со првите стихови: "Ние сме мали дечиња, играме како мечиња.." Детски песнички на македонски јазик тогаш фактички и немаше та затоа идната историска наука на македонската музичка култура ќе треба и овој факт да го оцени. Така, во првите неколку месеци, на свои сопствени текстови, компонирав околу 30 песнички. И детската поезија во тоа време ги правеше своите први чекори, та затоа и моите први текстови имаат свое значење и за македонската литература. Уште повеќе што некои од моите песнички подоцна беа и печатени (музика и текст). Ако се земе предвид дека некои од песничките што во тие дни ги создадов останаа да живеат во срцата на повеќе генерации, па и до денес, тогаш секако горните факти не се за потценување.

Печатени се следните песни од компонираните во првите месеци по ослободувањето на Битола:

1. "Весели дечиња", во збирката "Детски песни", издание на Министерството за просвета на Народна република Македонија и Државното книгоиздателство на Македонија, Скопје 1948, стр.6
2. "Титови пионери", во истата збирка, стр.21
3. "Штурецот",("Засвирил"), во збирката песни од Кирил Македонски "Песна за пролетта", издание на Државното книгоиздателство за уметничка литература "Кочо Рацин", Скопје 1952, стр.10
4. "Титови пионери", во збирката "Песна за пролетта", стр.12
5. "Ние сме мали дечиња", во збирката "Песна за пролетта", стр.19
6. "Ние сме мали дечиња" во весник "Нова Македонија", Скопје 7 декември 1971.

Под печатената песничка под број 6, дадена е кратка белешка во која стои: Песничката "Ние сме мали дечиња" напишана е во есента 1944 година. Нејзиниот автор, композиторот Кирил Македонски, тогашен наставник по музичко воспитување во Основното училиште "Кирил и Методи" во Битола, прв пат ја разучи со своите ученици, а потоа и со учителите на курсевите.

Од досега изнесените материјали, оправдано може да се постави прашање: Каков беше стручниот квалитет на песните?

На ова прашање може да најде одговор секој што е заинтересиран, бидејќи се објавени во печатена форма и се достапни секому. Но, ако се гледа на проблемот дијалектички, ќе се постави прашање и за стручното ниво на оние музички кадри кои во тоа време делуваа во Скопје, како републичко центар, а кои во летото 1945 година беа задолжени да ги прифатат оние музички кадри од провинцијата, кои немаа музичко образование, а кои беа потребни за наставата во училиштата. Тоа беа музички аматери, кои во првата година по ослободувањето работеа во училиштата, а кои требаа да си оформат преку курсеви некакво средно музичко образобание. И јас, како гимназијалец-музички аматер спаѓав во таа категорија кадри, и бев упатен во Скопје на стручни музички курсеви.

Примерот што ќе го наведам има за цел единствено да ја илустрира состојбата во која се наоѓаше нашата македонска музичка култура воопшто и во контеткстот на која треба да се оценат и првите творечки обиди во областа на музиката по ослободувањето на Битола 1944/45 година.

Како што веќе погоре изнесов, меѓу другото, до денес имам сочувани и две партитури на мојата композиција "Химна на Св. Кирил и Методија", од кои едната е за мешовит хор, а другата за детски хор. Кога во 1945 година, како музички аматер, дојдов на музички курс во Скопје кај стручно образувани колеги кои треба стручно да ми помогнат, бев слободен да се обратам до еден од нашите наставници и да го замолам да ја прегледа мојата "Химна на Св. Кирил и Методија", да ми укаже на слабостите и грешките, како би ми биле од полза во натамошната композиторска работа. Кога пишувајќи го ова свое излагање ги разгледував и анализирав своите композиции од пред 35 години, како најдраматичен документ за тоа време ми се укажа токму партитурата "Химната на Св. Кирил и Методија", со забелешките и корекциите на тој наш наставник. Во немање технички можности тие партитури заедно со ова излагање да се објават, ги оставам партитурите на оваа химна на разгледување и оценка на идните наши музиколози, уште повеќе, што заедно со белешките и корекциите стои и потписот на нашиот тогашен стручен наставник, задолжен и овластен да создава музички кадри и музичка култура. Тука ми се чини погодно да го цитирам пишувањето на весникот "Вечер", Скопје, 15 април 1972 година, кој на страна 5 во написот под наслов "Од Цар Самуил до Илинден", од перото на Петре Бакевски, меѓу другото кажува:

> "По овој бурен и значаен период во Битола, Македонски се запишал на Курс за наставник по музика во Скопје. Курсот го завршил со одличен успех, но како вели со скратена насмевка на лицето, свидетелството за тој курс немал можност да го има в раце само затоа што немал десет динари да го плати".

Кон овој цитат, а заради комплексната оценка на времето во кое се правени првите творечки чекори во областа на македонското музичко творештво по ослободувањето, денес би додал: и заради "стручните" корекции направени во време на моето учење на Курсот за наставници по музика во Скопје, кое ми откри дека мојот пат како композитор не смее да завршн со овој музички курс.

Заради комплетната информација за творечките обиди по ослободувањето на Битола, потребно е да наведам, дека работејќи врз оваа тема најдов и четири свои хармонизации на македонски народни песни за мешовит хор, како и една своја слободна композиција за хор. Кон нив треба да се приклучи и една творба за соло виолина. Насловите на народните песни се:

- "Месила баба зелниче",
- "Битола, бабан Битола",
- "Девојчина, гугучина" и
- "Милкано моме".

Насловот на слободната композиција за хор е:

- "Прекрасна ноќ",

а на композицијата за виолина-соло

- "Фантазија".

Овие творби (хармонизациите на народни песни, слободната композиција за хор и "Фантазијата" за виолина-соло, не се објавени нити јавно изведени. Јас, како автор, би ги сметал за извесни творечки вежби во определено време на мојот развој како композитор, а тоа е самата почетна фаза. Но сепак, тие можат нешто да иницираат, а тоа е - дека моето интересирање било свртено и кон нашата народна песна (што понатаму во мојата творечка работа има посебно значење и улога во формирањето на стилот и техниката како композитор).

Ако од сегашен аспект погледнеме назад кон првите творечки обиди по ослободувањето на Битола во 1944 година, можеме да констатираме дека тоа време е пресудно за мене како композитор, и тоа како време во кое го започнав определено својот пат како композитор. Првата оперетка "Изворчето на чудесиите" укажува на мојата наклоност кон музичко-драмскиот израз (оперите "Гоце", "Цар Самуил" и "Илинден", балетот "Делфина", сценскиот ораториум "Словенските просветители Кирил и Методиј"). Првите хорски творби укажуваат на мојата натамошна наклоност кон хорскиот израз (три кантатаи и повеќе други творби за хор). Додека првите детски песнички укажуваат на мојата непрекината љубов кон детската песна (над 500 песни за деца).

И, ако денес можеме да констатираме дека моите оперски дела доживеаја над 250 претстави пред публика во Македонија, Југославија и странство, и, ако можеме да констатираме дека мојата музика е изведувана во повеќе земји на светот, и, ако можеме да констатираме дека моето име на македонски композитор и моето творештво се регистрирани во широка литература во Југославија и странство, посебно во светските лексикони и биографски речници (Кембриџ, Англија), - тогаш првите творечки чекори во областа на музиката во мојот роден град Битола не се без значење за музичката култура и историјата на македонскиот народ.

Но, тоа е секако проблем за македонската музикологија и музичка историографија.

За една малку позната професија во театарот:

ИСПИЦИЕНТОТ - ПРОДОЛЖЕНА РАКА НА РЕЖИСЕРОТ

(По повод заминувањето во пензија на Ѓурко Стојановски, еден од најдобрите испициенти не само во Македонија, туку и во Југославија)

Постојат професии и луѓе кои во текот на целиот свој работен век остануваат анонимни, за кои малку се знае и пишува. Тие, иако не се наоѓаат во видното поле на интересирањето, иако нивните имиња никогаш не ги среќаваме во приказите и рецензиите по секоја изведена премиера, а тоа значи дека се во длабока сенка на оние со кои секојдневно соработуваат - артистите, режисерите, сценографите, костимографите, сепак, со својот превосходно креативен ангажман имаат големо значење во оформувањето на една сценска реализација за целосниот успех на еден сценски проект.

За секој театарски колектив испициентот е една од клучните личности, без која тешко може да се замисли не само подготвувањето на една театарска претстава, нејзиниот дефинитивен резултат, туку и во голема мера - натамошниот живот на претставата. Доброспособениот и квалитетен во секој поглед испициент како продолжена рака на режисерот е тој што ги држи сите конци во изведбата (потсетува на навидливиот актер во куклена претстава, под чии прсти се движи куклата, со таа разлика што испициентот во театрите "оперира" ако така може да се каже, со најчувствителното суштество - човекот, готов секогаш да избувне, да расипе понекогаш се, но и да направи од неможното - можно), што се грижи

практично за се и заедно со артистите е единствениот кој учествува во "раѓањето" и "смртта" на живиот организам на театарскиот спектакл. Како што една добра претстава е незамислива без квалитетен ансамбл, режисер, сценограф и др. така и претставата е тешко, или скоро неможно да се доведе до својот успешен крај ако не постои тој "невидлив",барем за луѓето надвор од театарот, подвижник наречен испициент, што на извесен начин го одредува пулсот на животот на секоја слика, на секоја сцена - и на изведбата во целина. Не треба воопшто да се докажува колку многу значи ангажирањето на еден врвен испициент за сигурноста во одвивањето на текот на една сценска реализација, за расположението и атмосферата на целокупниот изведувачки апарат, посебно за артистите. Неговата тешка и комплицирана, упорна и истрајна, но невидлива работа, барем за помалку упатените гледачи, е оној со ништо незаменлив флуид што зрачи и во салонот, и на сцената, и особено зад кулисите. Сите "драми" што се случуваат пред и по излегувањето на актерот, пред и по кревањето на театарската завеса, никој толку интимно и трауматично не ги доживува и преживува како испициентот, станувајќи на тој начин сведок и индиректен виновник на успехот и на неуспехот во театарот.(Има ли поголем трагичар од испициентот кога една претстава е тотално промашување, кога не наоѓа на одек кај гледачите и критиката; има ли поголема радост и возбуда за него кога еден спектакл доживува рекорден број претстави, кога тој се "закитува" со признанија,макар што ниедно од нив не е упатено на негова адреса.

Самиот факт што Ѓурко СТОЈАНОВСКИ (роден на 8.03.1934 г. во с. Гари, Дебарско), кој скоро три децении беше вработен во Драмскиот театар во Скопје како испициент, го носеше звањето театарски работник, специјалист *лат 1 степен, од една, и од друга страна што тој беше раководител на секторот испициенти и суфлери во својот матичен тетар, сам за себе јасно и недвосмислено говори за каков специфичен профил на кадри, за каков мајстор на сцената станува збор. А таквите дејци се вистинска реткост и драгоценост не само во театарот во кој се вработени, туку и за гостинските режисери, за сите оние што учествуваат во сценското обликување на еден театарски проект. Испициентот е дури нешто повеќе од тоа - неодмиливо богатство. Секој оној што работел со Ѓурко Стојановски (а со него соработувале најеминентните театарски творци не само од нашава Република, не само од Југославија, туку и од странство), ги знае и необично многу ги респектира способностите на овој испициент во водењето на претставите, во нивното конечно обликување и потоа, зашто тој знае не само да биде точен и прецизен во исполнувањето на секоја задача, да ги следи интенциите на режисерите и артистите, да ја обезбедува секогаш онаа најнеопходна творечка атмосфера за работа, да биде моторна сила на изведбата, туку на секоја претстава поодделно да и вдахнува живот... Не е воопшто претерано ако се каже дека благодарение токму на мошне сериозниот, темелен и сестран ангажман на Ѓурко Темелковски, претставите што тој ги "водел" имале и своја "душа" и висок уметнички дострел,и ѕвездени мигови, и долг век на траење и т.н.

Од 1946 г., па до денес,Ѓурко Стојановски бил испициент на еден импозантен број претстави - околу 100, што значи дека во текот на една сезона преку неговите раце минувале најмалку четири нови сценски проекти.

Веќе на самиот почеток на својата кариера во скопскиот Драмски театар, учествувајќи во обликувањето на претставата "Богомилска балада" (режија:Тодорка Кондова - Зафировска), со која беше означен почетокот на работата на Младинско - детскиот театар (денес Драмски театар), Ѓурко Стојановски покажа извонредни резултати што му обезбедија репутација на еден од најдобрите, ако не и најкомплетен испициент не само во Републиката, туку и во нашата земја. Затоа, дел од успехот постигнат уште во втемелувањето на новиот театарски колектив во Скопје и во неговите први зафати несомнено му припаѓа на ентузијазираниот сценски работник - Ѓурко Стојановски, кој со својот професионален однос во работата знаеше да го извлече максимумот во секој сценски проект, да обезбеди простор за вистински творечки дијалог и соработка.

Ќе остане забележано дека Ѓурко Стојановски работеше врз сценското оформување на неколку најгледани претстави на својата матична сцена и во Македонија воопшто - "Бегалка" и "Свадба" од В.Иљоски, "Рибарски каранџи" од К.Голдони, и"Болва во уво" од Ж.Фејдо, на режисерите Тодорка Кондова и Димитрие Османли.За еден испициент и не може да постои поголема награда и поубава сатисфакција од тоа една премиера да доживее 200-та или 300-та изведба, како што е тоа случајот со споменатите дела на Иљоски и Фејдо. Освен со спомнатите два македонски режисера, Ѓурко Стојановски плодна соработка оствари и со низа други македонски режисери од најразлични генерации и тоа во најразновидни сценски форми. Рабо-

тејќи со подеднаков успех и врз дела од класичната домашна и странска литература ("Васа Железнова" од Максим Горки, "Дундо Марое " од М.Држиќ, "Злосторство и казна " од Ф.Достоевски, "Ревизор" од Гоголь, "Ноќ спроти водици" од Шекспир, што ги режираа: Димитар Ќостаров, Крум Стојанов, Вукан Диневски, како и Димитар Станковски) и врз сценски остварувања од современата драматургија ("Пантаглез" од Гилдерод и "Јадигар" од Манчев, постановки на Владимир Милчин и Борко Зафировски) и врз проекти наменети за најмладите и од областа на хуморот и сатирата ("Чук, чук Стојанче" од Оливера Николова, "Копривчник" во режија на Коле Ангеловски),Ѓурко Стојановски покажуваше мошне широк дијапазон на творечко интересирање, потврдувајќи се на тој начин во скоро сите видови на театарско изразување.

Од посебно значење е соработката на Ѓурко Стојановски со познатите македонски и југословенски режисери - Слободан Унковски, Љубиша Георгиевски и Владимир Милчин, давајќи свој скромен, но значаен удел во не мал број нивни антологиски постановки,како што се постановките на "Ослободувањето на Скопје" од Д.Јовановиќ, "Диво месо", "Ништо", односно на "Еригон" од Ј.Плевнеш", "Хај - Фај" од Г.Стефановски, "Тројанки" од Сартр (да ги споменам само нив), сите верифицирани на најпознатите југословенски театарски фестивали - Стериното позорје во Нови Сад и Фестивалот на малите и експериментални сцени на Југославија во Сараево - МЕСС, или на гостувањата во земјата и во странство. А тоа практично значи дека овој испициент учествуваше во подготвувањето на оние претстави на скопскиот Драмски театар што со право го носат епитетот врвни, кои спаѓаат во редот на најквалитетното и кои станаа еден вид заштитен знак на Драмскиот Театар, обезбедувајќи му реноме на еден од највиталните, најдобрите во нашата земја.

Нагорната линија во обезбедувањето на еден висок сценски квалитет, Ѓурко Стојановски можеше да ја продолжи благодарение и на мошне плодната соработка со низа истакнати режисери од другите културни центри во Југославија. Со еден од нив (Паоло Маќели) се "роди" една од најдобрите претстави на Драмскиот театар, т.е. претставата на драмата "Карамазови" од Д.Јовановиќ. Со прочуениот белградски и југословенски режисер - Мата Милошевиќ работеше врз писата во стихови од непадминатиот мајстор на комедијата на сите времиња - Молиер "Учени жени".

Висока оценка за својата дејност Ѓурко Стојановски има добиено и од повеќемина угледни режисери од странство што гостуваа во Драмскиот театар и кои оставија зад себе неизбришливи траги. Им беше испициент, односно "десна рака" на ученикот на Бертолд Брехт - Бојан Дановски и на уште еден мошне ценет и познат бугарски режисер - Вили Цанков, со кои работеше врз подготвувањето на претставите "Танц на трендафилите" од Валери Петров и "Ромул велики" од Диренмат. Нови творечки импулси во дејноста на Ѓурко Стојановски донесе соработката со еминентните творци на полската режисерска уметност - Кажимир Браун и Мјечислав Горкиевич и со еден од водечките режисери на Англија - режисерот на Кралскиот театар од Лондон - Гарет Морган, учествувајќи со нив во подготвувањето на мошне забележаните сценски реализации на сцената на Драмскиот театар во Скопје - "Германци" од Кручковски, "Чаша вода" од Скриб и "Магбет" од Шекспир.

ИВАН ИВАНОВСКИ

Јосип Лешиќ:

ЗА ТВОРЕШТВОТО НА КОЛЕ ЧАШУЛЕ

K. Čašule, Vrtlog i druge drame, "Veselin Masleša" Sarajevo 1990; стр. 5-15

Драмскиот триптихон на Коле Чашуле (*Црнила, Вител, Партитура за Мирон*) претставува една интересна варијанта на европската филозофска драма или драма на идеи, какви што, на пример, пишуваше Жан-Пол Сартр (*Незакопаниот мртовец, Валкани раце, Њекрасов*), во кои личностите се појавуваат, слично на стариот моралитет, како носители или илустрации на определени политичко-идејни верувања, но не како нејзини креатори, туку како непосредни практични егзекутори (атентатори, терористи, иследници, организатори). Овие анонимни јунаци, поради своите конспиративни (илегални) работи, најчесто без име и презиме (Младинец, Затвореник), речиси секојдневно исполнуваат определени политичко-револуционерни задачи, непоколебливо уверени дека со својата работа (и животот) им служат на "големата Идеја" и Централниот комитет (ЦК), односно на "Организацијата" која невидливо но семоќно, слично на некое божествено "големо око", се гледа, контролира и води, скудно наградува и сурово казнува, според своите неприкосновени револуционерни критериуми.

И иако станува збор за идеи што подразбираат сосем определено видување на светот, Чашуле не се занимава со расправи за полезноста (или моралната вредност) на конкретната идеологија што некоја "организација" ја проповеда. Него не го интересира она што вербално се прокламира како програма, туку она што непосредно во практиката се реализира и тоа низ конкретна заострена и жестока ситуација, што, како ќе рече Сартр, "фаќа во мрежа" и присилува, расцепата меѓу "целта и средствата", слободно да одлучиме, ангажирајќи го притоа сиот наш морал па и целиот живот. Во такви исклучителни околности човекот не страда, како што е вообичаено во психолошките драми, поради стек на определени состојби или сопствена вина, туку првенствено поради трагичната преполовеност во која неочекувано се најде. "Доведете ги луѓето, пишува Сартр, во универзални и жестоки ситуации што им овозможуваат два излези, направете при избирањето на едниот излез да се избираат така и самите себе; вие ја добивте битката, драмата ќе успее".[1] И затоа дилемата на Антигона, изборот меѓу два морали, продолжува Сартр, денес нема никаква смисла, бидејќи времето во кое живееме наметна свои проблеми: "проблемот на целта и средствата, проблемот за оправдување на насилството и последиците на определена дејност, проблемот на односот меѓу индивидуата и заедницата, проблемот на поединечниот судир со историски настани, и уште стотици други".[2]

Слично на овие размислувања и Коле Чашуле, создавајќи жестоки и заострени ситуации (атентат, политичко убиство, револуционерно-терористички акции, монтирани процеси), ги доведува своите јунаци, како што ќе рече Фридрих Дренмат, до "најлош можен пресврт", присилувајќи да донесат слобода и дефинитивна одлука, што станува нивна човечка суштина, бидејќи човекот не е ништо друго освен "збир на сопствените чинови".

Ставајќи го акцентот на *ситуациите*, Чашуле своите јунаци не ги оформува со барање на адекватна психолошка мотивација, ниту во смисла на развитокот, ниту со нижење на детерминирани етапи и состојби низ кои одредени карактери минуваат во текот на драмското дејствие, туку веднаш ги става во некоја жестока ситеност што веќе го создаде определениот климакс, што во себе, по правило, содржи мелодрамски елементи или криминалистичка (трилерска) напрегнатост (подготвување на атентатот, илегална конспирација, драматични процеси на истрага, инсценирани процеси).

Драмата во четири чина *"Црнила"*, иако со дејството е поместена во сосема определено историско време на македонското национално - ослободително движење, кога "македонската смрт и крв беа најефтини во светот"; и иако се занимава со конкретни историски настани (убиството на истакнатиот националец борец и револуционер рче Петров), сепак не остана на нивото на самата историска вистина, како една, повеќе или помалку, возбудлива приказна (со какви секоја историја е полна), туку доби разновидни универзални значења, подлабока и посложена филозофска и егзистенцијална импликација. Во својата драмска постапка, Чашуле свесно ја избегнува било каква патетично национално-патриотска расправа (и еуфорија). Слично на авторите на "тетарите на ситуацијата", него не го интересира *зошто* нешто што се случува, туку во фокусот на своето интересирање го става она што се случува. Ваквиот однос кон истори-

јата и даде на драмата *Црнила* голем број интересни и актуелни (современи) конотации, амалгамирајќи ги со успех сите оние негативни искуства што разни "организации", "централни комитети" и "илегални партии" ги доживуваа во последно време, "голтајќи ги сопствените деца", во драматична дихотомија на целта и средствата, во себемаченичкиот раскол на човекот како слободна личност и прагматичните идеолошко-политички состојби.

"Мене организацијата ме воспитуваше и за мене довербата во неа значи исто што и довербата во себе" - вели Младинецот, на кој Централниот комитет му нареди да изврши смртна пресуда (атентат) на човек кој не го познава - предавник! Во сопствениот идеалистички револуционерен занес, брзајќи што поскоро да ја изврши доверената задача ("секој миг во доцнењето ја одложува и оддалечува слободата"), тој воопшто не се интересира кој е човекот што треба да го убие (ниту *зошто* тоа треба да го стори), тоа е грижа на "организацијата", а ако таа рече за некој дека е предавник - тогаш тој е предавник, и тука повеќе нема за што да се размислува. Тоа е идеолошко слепило, во кое човекот целосно се поистоветува со "организацијата" (таа е "мојот живот" - вели Младинецот), отфрлајќи го сето она што е интимно и лично, ќе го доведе младиот Орце во ситуација на безрезервна привржаност кон целта, и без да знае, ќе го убие човекот кој беше негов идеал, "морална максима и револуционерен критериум, и практичен пример на човечка и револуционерна совест и на сама - Македонија". А да биде парадоксот поголем (и потрагичен), следејќи ја тука *вистинската линија* што го определи и наметна неговиот идеал, тој дојде "до најистакнатиот повереник на ЦК и организацијата", до специјалната задача да биде "проколната рака" која со осум куршуми го усмрти сопствениот животен идеал: Ѓорче Петров, кој на извесен начин е симболична инкарнација на сама Македонија.

Меѓутоа, Чашуле не се задоволува на ова трагично недоразбирање во разобличување на *целта* (идеалите), туку оди натаму, покажувајќи како "организацијата" во интерес на своите "идеи", дури и каењето на Младинецот и неговата интимна "македонска драма" (самоубиство како некој вид стигматизирање, стрдање и казна) го трансформира во чин на револуционерна правда, пренесувајќи ја веста дека "убиецот е егзекутиран од страна на македонските револуционери". И иако на крајот од драмата на начин на мелодрамска морална и емоционална телеологија, е задоволена правдата (Неда - со осум киршуми сличко на младиот Орце го убива Луков! главниот идеолог и организатор на атентатот на Ѓорче Петров), сепак во епилогорсисот останува несподелен заклучокот дека историјата ја пишуваат победниците ("организацијата", ЦК), прекројувајќи ги вистините според потребата на сопствениот политички интерес - *целта*.

Во конструираната драмска приказна, Чашуле, меѓутоа, не останува само во ситуацијата во која неочекувано се најде Младинецот (во своето проштално писмо тој ги моли луѓето да му одговорат: "како е можно човекот кој единствено и до последната консеквенца го следи својот идеал еден ден да се види себеси како убиец на тој свој идеал?"), туку дава разновидни и комплексни односи внатре во групата на која "организацијата" (ЦК) и ја довери задачата да го ликвидира "предавникот" Ѓорче Петров. Вкрстувајќи ги неколку човечки судбини (љубовниот триаголник меѓу Иван, Неда и нејзиниот сопруг Христов, притаената одбојност на Луков и Фезлиев, однесувањето на Луков кон Неда "политичката" улога на Христов во атентатот), Чашуле покажува, во интересна драмска инверзија, како зад сите емотивни односи (љубов, пријателство, страст, нетрпеливост, омраза) најчесто се кријат интересите и причините на "организацијата" и како дури оние најчисти чувства (љубовта, на пример) можат да бидат само средство за остварување на определени цели: од "организацијата доверени задачи".

Наспроти на "театарот на ситуацијата" во кој карактерот е определен, па и дефиниран со ситуацијата, Чашуле во драмата *Црнила*, во добра мерка, ја задржува реалистичката постапка (судир на карактери, психолошка мотивација), изградувајќи живописни ликови (и оние главни и оние епизодни), кои со своите постапки однесување и дејствување, во рамките на мајсторски воден драмски заплет, остваваат впечаток не како "карактер во создавање" туку како заокружени и дефинитивни личности (Луков, Фезлиев), а кои се јасно определени и од "организацијата" моделирани и во целост дефинирани како револуционерни средства (атентаторите и терористите) со цел да се оживотвори големата цел. Во рамките на конкретниот реалистички (граѓански) ентериер (дејството се случува во станот на "почитуваниот" политичар Христов, во Софија, во 1921 година), со градација на драмската напрегнатост,со развивањето на карактерите, и заострените и жестоките ситуации, Чашуле ја испишува драмата на идејата која значително го надминува самиот историски настан (убиството на револуционерот Ѓорче Петров) и со тоа што добива разновидно универзално значење. Доследно во поетиката на "театарот на ситуацијата", тој драмски ги објективизира многу современи проблеми, од трагичното недоразбирање на поединците во колективот ("организацијата"), преку моралните дилеми поврзани со прашањето за оправданоста на насилството во името на "идејата", до проблемите што произлегуваат од разликите што постојат меѓу дефинитивната цел ("големата Идеја") и валканите средства со кои таа се реализира.

Во драмата *Вител* Чашуле продолжува со темата Црнила, односно мракот како судбина на Македонија, со тоа што под непосредно влијание на модерните драмски правци и тенденции, наместо реалистичкиот (илузионистичкиот) приод, користи една кошмарна структура, во која личностите се мултиплицираат во "двојничка варијанта" (Иследник, Иследник 2, Затвореник, Двојник), како гласови (сенки на идеите), некој вид вчекачет хор (Прв другар, Втор другар, Трет другар, Прва другарка, Втора дру-

гарка) што повремено од мракот изронува на светлината, за потоа по краток исказ (гласот на "организацијата") повторно да потоне во мракот. Просторот на настанот (затворот) само е наговестен и симболично стилизиран (железната решетка во "вид на крст", "предимензионираното око на шпионката"), наместо со ѕидови е ограден со непросирен и тегобен мрак (се е црно), низ кој сите влегуваат и излегуваат како да минуваат невидливи "низ ѕидовите". Одвреме навреме, како парченце од скршено огледало, од темнината извираат платформите со хорот на затворениците, придружени со повремено предимензионирани гласови: пискотници што ја исполнуваат темнината, завивање на животните, "одекнување на низа окови",додека од некаде, од невидливата длабочина, допира песната на затворениците, "повеќе како татнеж а помалку како зборови", и при сето тоа волшебната и халуцинантна игра на светлоста, станува речиси некој вид драматична (експресионистичка) музичка придружба. Од тескобниот и злокобниот мрак и морничавата и заглушувачката тишина, Чашуле на блескава виделина извлекува "жестоки ситуации", било како визуелни фрагменти, било како матни одблесоци на ефектни детали, така што драмското дејствие (а со самото тоа и драмската напрегнатост) се развива конвулзивно, во постојано нагласени контрапунктирања, понекогаш сомнамбулно, во техниката на спиштата, вон времето и просторот.

Слично на драмата *Цртила*, и *Вител*, наспроти својата сосем определена историска опстановка (дејствието се случува во еден затвор за време на окупацијата), во многу го надминува тој почетен историски повод, опфаќајќи и осветлувајќи разновидни филозофски и егзистенцијални проблеми во кои се наоѓа и искушува современиот човек, соочен со постојана и опсесивна потреба некоја "организација", на разни начини, да го употребува и користи како средство за постигнување на определени цели. За да го скрши моралот на еден револуционар (Затвореникот) и да го преобрази во оружје со кое ќе го разбие и деморализира "движењето" Иследникот во истрагата подмолно се користи со разновидни перфидни и "валкани" средства, тој во очите на "организацијата" прво тенденциозно го воздига до херој, кој постојано и храбро ги поднесува сите маки и тортури (иако физички не го мачи) и со своето непоколебливо држење во затворот - (за што вешто ги известува другарите), станува светол пример како треба еден револуционер да се однесува (поносно и пркосно), пред гнасниот непријател. Ова инсценирано херојство, како плод на "играта" на Иследникот (добар познавач на "техниката" за заведување на јавноста), е изведено плански со цел во дефинитивниот излез да се предизвика пад на Затвореникот (и морален и човечки) и неговиот "страв од слободата" да тежнее кон безизлезност. Кога со вешти јамки и инсинуации, а сосем спротив волјата и без било какво активно учество на Затвореникот, од него направи "херој на организацијата", дури смислено пушти по градот слободно да се растураат летоци во кои се велича неговиот подвиг. Иследникот со нови махинации вешто инсценира неочекуван пресврт во држењето на Затвореникот, преобразувајќи го во новата "игра" вчерашниот херој кој сите го славеа и величаа, во предавник кој бездруго треба безмилосно да биде казнет.

Во оваа драмска "миракула" Чашуле ефектно и драмски конзеквентно покажа како со разни мистификации вештачки се создаваат и рушат легендите и како великиот Инквизитор (каков што е неговиот Иследник), слично на волшебниците, и без "набивање врз кол", со злоупотреба на човекот, со фами, инсинуации, манипулирање на јавното мислење и непостоечкото предавство, создаваат морничава (и непоместива) легенда за предавство. Дури и Затвореникот, со цел најпосле да се одбрани и одмазди свесно замина во смртта, овозможувајќи на другарите врз него да ја извршат револуционерната правда, бидејќи пукајќи во него всушност тие пукаа во предавството. "По мојата смрт" - им дофрла тој поносно на вчудоневиденият Иследник - "за сите времиња, секој што овде, пред вас, ќе се поколеба и го избере патот на предавство, ќе мора да го има пред очите и мојот пример и мојата смрт", трансформирајќи го така, по цена на самоуништување, поразот во победа, Затвореникот истовремено го разоткри и вистинското лице на Иследникот: луциден и ладнокрвен инквизитор, перфиден и цинично. Тој се трансформира во "докажана полициска сверка", која дивјачки се нафрла врз својата физички немоќна и неуништива жртва.

Во судирот на два морали и два дијаметрално спротивни погледи на светот, слично на драмата *Цртила*, Чашуле во *Вител* поуспешно (и поефектно) ги вообличува претставниците на Злото, што не се само покомплексни и поизразити, туку и такви што располагаат и со повеќе разновидни нијанси и значења. И Луков (*Цртила*) и Иследникот (*Вител*), поставувајќи примки за наивните (верните и привржаните), покажуваат висок степен на исклучителна (па и вдахновена) продлабоченост и луцидност. Во "играта" на Иследникот со Затвореникот (слично на еден голем и вжарен монолог) е реализирана една цела мисловна и емотивна скала, од иронични забелешки, преку отворени инвективи, до парадоксални пресврти и мудри опсервации. Во стил на голем артист, тој веќе ги користи разновидните и често неочекувани емотивни интонации (пријателски, мирно, иронично, саркастично, закануваčко, сирово, задоволно и слично), што најчесто содржат скриени значења и соговорникот бездруго го вовлекуваат во мрежата. Ваквиот однос кон ликовите, независно од тоа колку претставниците на Злото ги чини интересни и заокружени, на извесен начин носителите на Доброто ги потиска во сенка, сведувајќи ги на оние кои пасивно трпат определени ситуации, и само на крајот, во постапката на драмската инверзија, успеваат да ја изменат ако не сопствената трагична судбина, а тогаш барем *ситуацијата* во која спротивно на својата волја се ставени.

И додека дијалогот во *Цртила* се движи главно во рамките на класичниот психолошки театар (гово-

рот на ликовите, внимателната мотивација, судирот на определени карактери, логичните акценти и слично), во *Вител*, согласно на насловот на драмата, се е дадено во една интонација исполнета со зло, во постојан растеж, во драматични тонски каскади и во "виорот на старстите" така што драмската напрегнатост се оживотворува во *дијалошки вител*, со брзи и неочекувани менувања во темпото, со разновидни говорни и емотивни градации. Треба да се укаже дека целиот тој конвулзивен говорен вител го следи светлосна игра на халуцинации, предимензионирани гласови и кошмар на слики, а што се заедно на оваа драма и дава еден заеднички стилски именител, инспириран со искуството на експресионистичко-симболичките драми, како и од Стринберговите "драми на видувањата во спиштата".

И третиот дел на триптихонот *Партитура за Мирон*, во поднасловот означена како "сценска игра во два дела", донесува уште една драмска варијанта на темата "долгите години на црнилата" така што на сцената и натаму трае "непрозирен мрак и тишина" (симболична рамка на "македонската драма"), со таа разлика што во структурата на оваа "игра" Чашуле отиде уште подалеку во модернизирањето на драмскиот говор. Напуштајќи ги во целост реалистичките нитки, какви што беа воспоставени во *Црнила*, тој во еден потег, како што точно укажува Матеја Матевски, "со еден зафат, молскавично и интензивно, се одлепува, излегува и воздигнува над националните, конкретни, понекогаш дури и фолклорни елементи на нашите црнила, толку опредметено подвлекувани" во своите претходни драми (*Вејка на ветрот, Црнила, Градскиот часовник*) уште имињата на јунаците во оваа "игра" (Мирон, Кирон, Каин, Трон) или асоцираат или директно укажуваат на митското (библиското) наследство (Каиновиот жиг поради убиството на братот Авељ), и и даваат на драмата универзални симболични озрачувања. Во разбирањето на сценската илузија Чашуле во *Партитурата за Мирон* сосем ја напушти техниката и постапката на постапното и логично развивање на драмското дејствие (Црнила), и повеќе од тоа, во однос на Вител, тој оди и натаму во партикуларизирањето и уште поизразито се служи со кошмарната мозаична техника. Во "непросирната темнина", "без ред и смисла во разните планови" се наоѓаат платформите и безбројните "предимензионирани портрети", всушност само празните "раскошни рамки" во кои "наместо ликови е распната темнината". Јунаците се облечени во стилизирани униформи (сите еднакви и исти, закопчани до грлото и без означен ранг или чин), нивното однесување е автоматски и сообразено со истоветни движења на "портретите", така што во тој чуден ритуал, нештата (предметите) и луѓето се поистоветуваат, "портретите" послушно се поставуваат, складно маршираат, на командата застануваат во "став мирно". Во зависност од она што се случува на расфрлените платформи, тие се активираат и се "однесуваат како живи суштества кои заинтересирано слушаат и следат, одобруваат или противречат". Истовремено и "лицата" (персонификација на морални и идеолошки категории) во оваа "игра", често оставаат впечаток на мртви слики во раскошни рамки, а целата сцена не е ништо друго одошто рамка на еден голем портрет, "кој според нашто не се разликува од рамките на другите портрети", па се добива впечаток дека пред нас едноставно оживуваат "мртвите" слики. Оваа пренагласена портретоманија како симболичен белег на "култот на личноста", кој со своето нерационално опкружување на "самиот себе" постојано и упорно потсетува на "водачот", предупредува на будност (но и на казна), ја проширува темата на црнилата од тесно национална на една поширока "меѓународна темнина". Чашуле дава впечатлива слика на разните тоталитарни режими со нивната позната иконографија, и визуелни и идеолошки. Тоа е монструозен свет на автоматизирано и општествено уредување,воена диктатура, бирократски терор, монтирани процеси, еднопасочности и исклучивости, во кои животот на човекот е сведен на една единствена заострена ситуација, да се биде апсолутно послушен (и тоа гласно, со воодушевеност и постојани акламации), војник и слуга на "великата идеја" на патот до целта што го определи Водачот, и неговиот ЦК и неговата "Организација".

Покажувајќи како се организирани и водени разни инсценирани процеси, и како на "Прокрустовата постела" на "великите идеи" се сечеле главите и екстремитети, Чашуле во *Партитурата за Мирон* ја меша ударноста и отвореноста на политичката агитовка со елементите на драмата на идејата,во тој жанровски синкретизам, меѓу гротеската и фарсата, во кој смртта веќе не е трагичен излез (ни казна, ни катарза), туку само составен дел на "играта" во која се е можно и амбивалентно, во целосна зависност од прагматичните интереси, така што всушност никогаш точно не се знае дали некој е жртва или злосторник, херој или предавник. Во жестоката и заострена ситуација на еден монтиран процес, човекот е само средство на патот до "великата цел".Во таа валкана и перфидна "игра" тој може, на различни начини, да биде употребуван: преобразен во неприкосновен култ, единствен и недопирлив (огромен портрет во раскошна рамка што ја опфаќа целата сцена, или фрлен безобзирно во правот на заборавот, како отпадник и еретик (празна рамка во која е расчеречен маракот), или искористен во пропагандни цели како легенда за човек кој "вршејќи ја својата должност" е убиен од предавничка рака на "безмилосниот непријател на нашата држава" (портрет - како предупредување на современиците и укажување на оние кои доаѓаат со секогаш можна ревизија на "случајот", секако, ако"целта" бара според налогот на Водачот и Организацијата легендата да се измени во има на некои нови повисоки интереси - постојните рамки да се испразнат, портретите да се отстранат а на нивно место повторно да се создаде темница.

Наспроти изразито монолошката структура (*Вител*), сценската игра *Партитурата за Мирон* е дадена со краток прегнантен драмски говор, што со своите кратки реплики, staccato темпо, испрекинат и перво-

зен здив, со многу извици, го потенцира не само сензибилитетот на современиот човек со неговите неурози и стравови туку впечатливо доловува стравична атмосфера на разни монтирани процеси, во кои човекот е изложен на физичка и духовна тортура и присилен да ја затаи својата личност и своето уверување. Во сценската игра *Партитура за Мирон* Чашуле своите јунаци (и оние зли и оние добри - мачителите и жртвите), уште еднаш ги става во безизлезна, сартровски "универзална и жестока ситуација", во која за нив не постои никаква шанса да останат чисти, а најмалку да умрат како херои, бидејќи "организацијата" има се однапред инсценирано и определено. И додека во "театарот на ситуацијата" човекот има барем два излези, во овие национални и меѓународни црнила - тој остана без било каков излез - само немоќна фиданка на ветрот на нечовештината.

---

1) Žan - Pol Sartr, Za pozorište situacija, Izabrana dela, knjiga 5, Beograd 1981, str.390

2) Mateja Matevski, Duge godine crnila...Savremena drama i pozorište u Makedoniji, Novi Sad , str.197

Деспина Ангеловска

"БУРА" НАД ПАРИЗ

Од крајот на септември, салата секојдневно е полна. Билетите се веќе одамна распродадени. Париските критичари ја прогласија "Бура" за најдобра претстава на сезоната.

По режиите на "Вишновата градина", "Кармен" и "Махабхарата", Питер Брук му се враќа на Шекспир. Дванаесет години по поставката на "Мера за мера", тој, во театарот "Буф ди Нор", ја режира "Бура", во адаптација на Жан-Клод Каријер.

Питер Брук веќе го поставил ова дело на почетокот на својата кариера, кога работел во "Ројал Шекспир Компани". Но, како што тој самиот вели: "Ништо не сочував од таа прва режија. Мислам дека бев далеку од 'Бура'".

Напишана во 1611 година, непосредно пред Шекспировата смрт, "Бура" е делото-тестамент на поетот. Навидум во неа откриваме најпосле смирен поглед кон светот, изненадно разумно прифаќање на човековата судбина, а сепак делото останува недофатливо, необјасниво. Не се знае каде е стварноста, а каде започнува сонот. Дали треба да се вчудовидуваме, или да се ужасуваме. Дали финалното повлекување на Просперо се отвора кон исполнетоста или празнината на тишината. Во тој универзум без Господ, луѓето се осудени сами да создаваат нов поредок и да ја исковаат својата судбина.

"Бура" е огромен прашалник. Во тоа е и нејзината таинствена убавина.

Питер Брук му приоѓа на Шекспир како на универзален раскажувач. Сакајќи да ја врати првобитната магија на текстот, она што произлегува од тајниот договор меѓу секојдневието и чудесното, тој одбра актери од сите страни на светот.

Кај него "Бура" е исчистена од секаков лиризам и преовладува бајката: "Ова е сосема нов пристап. Со 'Бура' не треба да се игра картата на реалноста, туку онаа на имагинацијата".

Во театарот "Буф ди Нор", во тој чудесен спој на раскошна архитектура и изронети ѕидови, се стапува веднаш можно. Тука Брук ја испробува својата моќ на волшебник, создавајќи едноставни, убави и воздушни форми. Оваа, речиси наивна убавина, му овозможува да пристапи кон Шекспир како да се работи за некоја непозната личност, фасцинатна и необјаснива. Со бескрајна деликатност и на свој начин, Брук се обидува да го дешифрира енигматичниот странец.

Како да се покаже нематеријалното? Питер Брук одговара сместувајќи ја бајката во Африка - земјата која духовите отсекогаш ја населувале - и давајќи му ја на Просперо возвишеноста на стар врач за кого небото, водата и огнот се без тајни: "Сакам да ја поставам 'Бура' на 'интимен' начин, и мошне е важно да се потпрам врз африкански актери за кои магијата е скоро природна' работа".

Со малку песок, неколку стапови, Питер Брук успева да создаде волшебен простор, каде што и невидливото зборува, благодарејќи на африканските и ориенталните актери кои го интегрираат тој дел од реалноста во својата култура.

Брук, хуманистот, преку оваа режија ги искажува длабоките вредности на љубов, мудрост и простување.

* * *

По Бурата настапува затишје... Гревовите биваат простени и ликовите на драмата се враќаат таму од каде што дошле. Така и самиот Просперо ја напушта својата волшебна моќ, за да и се врати на земската:

Тоа се неговите последни зборови, кои ја завршуваат "Бура". Тоа се и - колку што ни е познато - последните зборови што ги напишал Шекспир; по што можеме да си го замислиме, врз затворените страници, како најпосле му се препушта на повикот на тишината...

ЧЕТИРИ РЕЦЕНЗИИ ЗА ИСТ ТРУД

По излегувањето од печат на најновиот труд на Ристе Стефановски - "Театарот во Македонија" ("Мисла", Скопје 1990) се публикувани рецензии во списанието "Сцена" (Нови Сад) и "21" (Скопје) (1), "Политика" (Белград) (2), "Данас" (Загреб) (3) и втората програма на Радио Белград (4).

1

Значајно историографско и театролошко дело

Токму во оваа година кога во Македонија се прославува еден мошне значаен јубилеј: 90 години постоење на македонскиот театар и македонската драматургија, врзан за работата на театарската група "Скрб и утеха" на втемелувачот на македонската драмска литература - Војдан Чернодрински и неговото значајно тетарско дело "Македонска крвава свадба", се појави обемна, извонредно богато илустрирана и научно фундирана книга на познатиот театарски истражувач и запесеник Ристе Стефановски, под наслов "Театарот во Македонија". Издавач на овој амбициозен потфат е реномираната скопска издавачка куќа "Мисла". Се чини дека овој капитален труд на Ристе Стефановски се појавува во вистинско време, дека македонската театрологија и посебно македонската театрска култура и историја не можеа подобро да се оддолжат на прославата за која е збор. Бидејќи, во овој случај, се работи за книга со капитално значење, која во вистинска смисла на зборот претставува огледало на театарскиот живот на почвата на Македонија.

Веднаш паѓа в очи, не само по содржинските рамки и по пристапот кон темите, дека оваа книга има извесни допирни точки со првата книга на Ристе Стефановски и затоа, не случајно, обете негови книги се со ист наслов "Театарот во Македонија". Меѓутоа, во дебитантскиот ракопис на Стефановски тематските целини обработени и во новата книга беа опфатени на само шеесеттина страни (тоа е третина од неговата прва книга, во преостанатите две третини даден е пресек на создавањето на Македонскиот театар во Скопје како национален театар и податоци за формирањето на другите повоени театри во Скопје и во другите градови во Македонија). Во оваа книга овие тематски области се прикажуваат неспоредливо поопширно, посеопфатно, покомплексно, збогатени со нови сознанија и поглавја.

Втора битна карактеристика на книгата на Ристе Стефановски е огромниот распон во прикажувањето на развојот на театарскиот живот во Македонија, од што произлегува и нејзината обемност (преку 400 страници голем формат), што веруваме беше причина издавачот да изостави еден мошне релевантен сегмент - партизанскиот театар од 1941 до 1944 година - кој апсолутно одговарал и многу логично и функционално би се вклопил во книгата, имајќи во вид дека таа завршува таму каде што почнува конституирањето на современиот македонски театар непосредно по ослободувањето.

Воведниот текст на книгата, ако го изоставиме многу лапидарниот, но инструктивен предговор на авторот, е посветен на античкиот театар на нашата почва. На база на археолошки истражувања, Стефановски како докази за развојот на театарот во антиката ги зема најнапред Тетовската менада (учесник во хорот во сатирските игри - потекнува од 6 век пред нашата ера, инаку пронајдена кај Тетово), како и античките театри во Скупи крај Скопје, во Охрид, во Стоби кај Титов Велес и во Хераклеја кај Битола.

Многу подетално и покомплексно Ристе Стефановски пишува за развојот на театарската уметност на денешната територија на Социјалистичка Република Македонија во византискиот и старословенскиот период, за уште позаокружено и поцелосно да ги обработи аспектите на театарските случувања за време на турското владеење. Театарот во манастирите исто така претставува мошне значаен момент во развојот на театарскиот живот во Македонија. Така доаѓаме до многу драгоцени и неопходни податоци за негувањето на народните театарски облици, за бројните гостувања, покрај другите на софискиот , белградскиот театар и други патувачки театри, за организирањето на театарски претстави во манастирот Јован Бигорски кај Дебар и така натаму.

Определувајќи се за хронолошка дијахронија и географска синхронија во прикажувањето на развојот на театарот во Македонија, што мошне вешто се вклo-

пува во целина, Ристе Стефановски прегледно и аргументирано не пренесува во врмето на појавата на Јордан Хаџи- Константинов Џинот и неговиот училишен театар. Трба да се каже дека е тоа веќе 19 век, значаен како период на будење на духовната преродба на македонскиот народ, како време на создавање на првите драмски обиди на споменатиот писател и просветител, кој во училиштата го воведе народниот говор. Во посебни поглавја е прикажан развојот на театрите во Скопје и Битола во периодот од 1913 до 1915 година. Секако најсеопфатно е даден развојниот пат на скопкиот Народен театар во неговите најразлични фази, и тоа од 1918 до почетокот на втората светска војна, а не се заобиколени ни создавачките импулси во предвоените театри во Битола и Штип. Тоа што посебно е обработен развојот на Народниот театар во Скопје за време на управувањето на Велимир Живојиновиќ- Масука сосема е природно и логично ако се знае дека за негово време е направен првиот позначаен пробив на македонската драмска литература, дека предвоениот скопски Народен театар ја повратил публиката благодарејќи токму на делата на Васил Иљоски, Ристо Крле и Антон Панов, прикажани на македонски јазик. Тука се уште и многу интересните разгледувања за патувачките театри, за театарскиот живот во Македонија меѓу двете светски војни на аматерски и професионален план, за законското регулирање на статусот на уметниците и, на крајот на книгата, за работата и распаѓањето на бугарскиот Народен театар во Скопје и Битола.

За што порелјефно да ги оживее сите споменати периоди и фази во развојот на театарскиот живот во Македонија, авторот на оваа книга се потрудил да им презентира на читателите бројни фотографии од претставите, факсимили на плакати и слично. Ова и дава на книгата извонредна прегледност и пластичност и придонесува таа да се прифати како комплетен издавачки потфат, да се чита лесно, односно, да биде достапно за секој читател. Сето тоа Ристе Стефановски го постигнува пишувајќи ги своите текстови на наједноставен начин, но не и едностарно - без фрази и пресудувачки заклучоци, без помпезни историски формулации и крупни анализи. Ни останува да зажалиме што на крајот на книгата се изоставени неопходните регистри односно индекси на наслови и имиња, какви што Ристе Стефановски многу педантно и стручно ги направи во својата прва книга. Со регистрите на имиња и наслови овој навистина богат историографски и театролошки труд би добил во својата научна апаратура, а амбициозниот потфат од форматот што сега ни го презентира Ристе Стефановски, тоа навистина го бара.

При потемелно и поопширно оценување, какво што оваа книга несомнено и заслужува, секако има повод да се задржиме на уште некои релевантни факти. Еден од нив е и тој дека трудовите со вака големо културолошко значење и во многу поразвиени средини отколку што е нашата, ги пополнуваат големите празнини во проучувањето на театарското минато и заслужуваат исклучителна почит, бидејќи она што на себе го зел Ристе Стефановски, пишувајќи ја оваа книга, е подвиг и обврска на една цела организација. Треба да се каже дека авторот на книгата "Театарот во Македонија" е институција за себе, што е можеби и најголем комплимент изречен за овој негов монументален истаржувачки труд. Кога веќе не постои театарски институт во Македонија, добро е што постојат вакви неуморни истаржувачи и ентузијасти.

Што уште да се рече за книгата на Ристе Стефановски, за неговата истражувачка работа, за неговите настојувања да го осветли колку разбранувањот толку и опширниот период на развој на театарот на македонската почва? Пред се дека е тоа дело неопходно и необично корисно бидејќи несомнено ќе послужи како незаобиколен материјал за пишување на идната историја на македонскиот театар, а во тој контекст и југословенскиот театар, бидејќи претставува прав резервоар на најразновидни фактографски и други податоци. "Театарот во Македонија" на Ристо Стефановски е и нешто повеќе од тоа - значајно историографско и театролошко дело пред се за театарот во Македонија, прво и единствено од тој вид во нашата издавачка практика и едно од поретките во Југославија воопшто. Би било депласирано да се докажува дека еден ваков театролошки труд бара огромна и исцрпувачка работа, голема акрибија која, пред се, подразбира давање предност на силата на документот. А кога постои еден исклучително вреден документарен материјал многу е полесно да се прават синтези. Нив ги очекуваме во следните книги на Ристе Стефановски.

Иван Ивановски

2

Театарот во Македонија

Во скудната македонска театарска литература, што се сведува на неколку пригодни монографии за поединци ансамбли и актери и зборници на критики, се издвојува трудот на Ристе Стефановски "Театарот во Македонија". Оваа книга со својата богата информативна содржина го предизвика вниманието меѓу

театарските уметници во нашата земја, бидејќи прв пат се презентираат целосни информации од кои досега многу не биле познати на пошироката јавност.

Името на Ристе Стефановски е присутно и ценето во нашиот актуелен театарски живот. Го создаде и со години го водеше Драмскиот театар од Скопје кој афирмираше цела генерација млади драмски автори и режисери и по бројот на освоените награди на југословенските театарски фестивали стана еден од најценетите театарски колективи. Истовремено, во својата богата кариера Стефановски го водеше и Македонскиот народен театар, но низ сите тие долги години на несебична работа за афирмација на автентичниот и модерен израз во театарската култура, истовремено остана и еден од најупорните истражувачи на македонската театарска историја. Објавил повеќе сепаратни студии, а оваа книга му е најцелосен истражувачки труд во кој ги систематизира сите податоци за театарските активности на почвата на Македонија - од антички времиња па до 1941 година. Најразличните појави од најстари времиња па преку византиската, старословенската култура и турското владеење, тој повеќе ги регистрира отколку што меѓусебно ги поврзува. Желба му е да опише поединечни периоди во цивилизациските простори во кои се создавала потребата за културата, посебно за театарот. Меѓутоа, штом ќе се доближи на минатиот век, тој свесто внимание го концентрира на изворишта на македонскиот автентичен театар занимавајќи се со Јован Хаџи-Константинов и со сите оние кои со својот ентузијазам се обидувале да прават театарски претстави до појавата на професионални театарски трупи кои на македонски јазик ги организирал Черноодрински.

Централниот дел на оваа книга ја опфаќа театарската активност во Скопје и Битола од 1913 до 1945 кога во Македонија работеле театри како израз на српската театарска култура и во кои под управа на Велимир Живојновиќ почнале да се изведуваат и претстави на македонски јазик. Покрај деталните прикази на секоја сезона изложени се, меѓутоа, и извесни опсервации кои можат да бидат предмет на полемички расправи за тоа дали оваа богата активност, во која учествувале не само српски автори туку и уметници од други краишта на нашат земја, била асимилаторска. Бидејќи, и Стефановски непрекинато се прашува дали овие значајни претстави и истакнати српски и југословенски актери и режисери, ги потиснувале македонските уметници.

Овој историски преглед ја опфаќа и активноста на аматерските и полупрофесионални и патувачки театри меѓу двете војни и дава целосна слика и преглед на сите збиднувања со коментари за поодделни претстави, критики, плакати и богат избор на фотографии, што се заедно на монографијата "Театарот во Македонија" и дава прегледност, заокруженост и вредност.

Петар Волк

3

Театрологија. 2500 г. на театарот во Македонија

На ретките театролошки синтези кај нас, неодамна се придружи една што во вистинска смисла на зборот е пионерски истражувачки потфат: театрологот Ристе Стефановски (по професија артист, по животна локација еден од нашите најуспешни театарски директори) ја објави книгата "Театарот во Македонија", резултат на долгогодишна театролошка работа. Тоа е прв обид синтетски да се прикаже историјата на театарот на тоа историски разбрануван и духовно трусно подрачје.

На повеќе од 400 страници голем формат Стефановски опфаќа 2500 години театарски појави во Македонија. Велиме појави, а не живот, бидејќи театарските влијанија се спорадични и доаѓаат од страна: Стефановски, имено, во оваа книга го обработува сето она што, досега познато, се случило како театарска појава од 6 век пр. н.е., за што сведочи прочуената статуета на менада пронајдена во Тетово, па до 1944 година, кога конечно се создадени услови за расцут на автентичниот театар на македонски јазик. Книгата е поделена на низа целосни, по опфат нееднакви поглавија. По грчкото и римското раздобје (сочувани театри во Стоби, Хераклеа, Скупи и Охрид), Стефановски ја прикажува драматичната средба на византиската и словенската култура, реконструирајќи ги најстарите народни обичаи со ритуални и театарски елементи.

После кусиот преглед на развојот на театарот под турска власт, со што доаѓа до зората на ова столетие, Стефановски детално се занимава со две театарски епизоди кои битно придонеле за развојот на македонската самобитност: појавата на Јордан Хаџи Константинов-Џинот и неговиот училишен театар, со приказ на театарските претстави по манастирите, и театарот на Војдан Черноодрински, првата професионална театарска дружина која прикажува претстави на македонски јазик, на што претходи приказ на гостувањата на софиските и белградските театри во Македонија. Кусо но драматично раздобје на балканските војни кое резултирало со поделба на Македонија, резултирало и со првите попостојани форми на театарска активност (секако, не на македонски) во Скопје и Битола.

Главнината на книгата ја прикажува работата на градските театри меѓу војните. Најмногу простор, секако, е посветен на скопскиот театар, чиј репертоар е систематски реконструиран, а неговата работа поде-

лено на раздобја, меѓу кои Стефановски посебно го извлекува она кога на негово чело бил Велимир Живојиновиќ (1933-36). На сличен начин е прикажана и работата на театрите во Битола и Штип, и на аматерската и полупрофесионална дејност во Битола, Велес, Гевгелија, Гостивар, Кавадарци, Кичево, Куманово,Неготино, Охрид, Прилеп, Скопје, Струмица, Струга и Тетово.

Последните поглавја на книгата се посветени на патувачките театри, меѓу кои посебно се истакнува работата на двајцата најстари македонски актери - Димче Трајковски и Петре Прличко.Со прегледот на законското регулираше на статусот на уметниците во предвоена Југославија, Стефановски ја истражува и работата на бугарските театри во Македонија во двата периоди на бугарската окупација.

Театролошката работа на Ристе Стефановски се карактеризира со внимателно истражуваше на секој факт и секоја претстава, нивно мозаично вклопуваше во секој репертоарски комплекс, естетско вреднуваше со говорот на критиката и , колу што било можно, рецепција на публиката. Тоа ја прави театролошката и историската сигурност на оваа книга. Иако и сам бил значаен учесни во тие настани, можеме да очекуваме дека Стефановски исто така објективно и аргументирано во следните синтетски трудови ќе го прикаже и развојот на театарот во Македонија од 1944 па наваму, кога и навистина може да се зборува за македонски театар во сите негови духовни и политички струења.

Далибор Форетиќ

4

По патиштата на културата. Театарот во Македонија

После два куси текста во кои се зборува за театарот на античкото време и византискиот, односно старословенскиот период на почвата на Македонија, како и потсетуањето (во нешто подолг преглед) на формите на театарот под турското владеење, што се заедно би можело да се смета за увод, следат аналитички текстови во кои читателот се запознава со театарската активност на Јордан Хаџи Константинов-Џинот, Војдан Чернодрински, нивните соработници и следбеници, но и со гостуваньата на бугарските и српските театри и патувачки групи, со работата на постојаните театри во Скопје, Битола, Штип, што ќе рече: со професионалната и полупрофесионалната театарска дејност на бугарски и српскохрватски јазик, а даден е и преглед на богатата аматерска активност на македонски меѓу двете војни. Книгата, односно првиот дел на студијата на Ристе Стефановски, го заклучува одделот за бугарските театри во Македонија за време на Втората светска војна.

Веќе од прегледот на содржината се гледа во што е основната вредност на оваа книга. Таа се занимава со театарот а не со политика. Не прескокнува периоди, не премолчува преку факти, не остава неистражено, не се обидува театарската дејност да ја сведе само на еден нејзин сегмент, на театар на мајчиниот македонски јазик. Навистина, поаѓајќи првично од фактот дека кон крајот на 19 и почетокот на 20 век театарот во прв ред е пропагандна дејност со која се буди националната самосвест, дека често за вистинска уметност не може да се зборува, Стефановски своите симпатии во прв ред ги подарува на оние театарски обиди кои го будат и конституираат македонското национално битие, укажува на обидите за бугаризација и србизација по пат на театарот, но не заобиколува да каже за завидното уметничко ниво на гостувачките претстави од Софија или скопскиот Народен театар кој работел на српски јазик, и на кој е посветен најголем дел од книгата.

Во студијата на Ристе Стефановски може да се следи и развојот на создаваше на македонската драмска книжевност од Џинот и Чернодрински до Ристо Крле, Васил Иљоски и Антон Панов. Меѓутоа, не помалку простор и внимание е посветено и на создавачите кои не се Македонци, но со своето дејствуваше го обележале театарскиот живот во Македонија. Стефановски наведува низа биографски податоци, датуми на изведуваше, цитира најави и осврти во печатот, објавува комплетни впечатливи каст-листи, податоци за бројот на гледачите и приходите на благајните. Основен квалитет на оваа книга и е изобилието на податоци. Во неа можат да се најдат безбројни имиња на актери, режисери и управници на постојани и патувачки театри, информации за нивните заработки, за начинот на живеење, за општествените околности во кои работеле, па дури и за изгледот на македонските градови и атмосферата во нив, па затоа оваа историја на театарот не е само преглед на театарската дејност туку и материјал за понатамошни културолошки студии, за истражуваше на состојбата на духот во Македонија, особено во времето меѓу двете војни, извор на податоци за различни социолошки синтези.

За жал, книгата има и еден сериозен недостаток. Изобилието на информации кое го содржи тешко е практично да се користи. Односно, тешко е во книгата да се најде конкретен податок кога некому е потребен. Оваа историја не содржи ниту регистар на имиња кои во неа се споменуваат, ниту регистар на наслови на драмските дела. Претпоставувам, меѓутоа, дека овие регистри ќе бидат подоцна направени и објавени како додаток со вториот дел на оваа студија. Оној посветен на македонскиот театар во социјалистичка Југославија. Би била непроценлива штета тоа да не се направи.

И на крај, иако не знам дали е тоа комплимент или можеби замерка на авторот, во секој случај го шири полето на влијание на оваа книга, историјата на Ристе Стефановски е објавена на македонски кој лесно го чита и некој што, како и јас, никогаш не го учел овој јазик. "Театарот во Македонија" го издаде "Мисла" од Скопје оваа година, а Ристе Стефановски го посвети на своите родители Алтана и Стрезо. Се сеќавате на тие имиња од "Тетовирани души" на еден друг Стефановски - Горан, внук на авторот на оваа книга.

24. 5. 1990. **Д. Тољански**

Милица Зајцев:

ПРЕДНОСТ НА ПРАИЗВЕДУВАЊАТА

Од бележникот на балетскиот критичар

Во минатата театарска сезона балетските ансамбли во нашата земја за прв пат изведоа десет нови балети на домашни и странски композитори.

На југословенските балетски сцени како да не се чувствува економската и општествената криза. Скоро сите ансамбли во нашата земја изведоа барем по две премиерни претстави, од кои дури десет беа праизведувања односно светски премиери.

Претворање на јавето во сон

Ова импозантна серија на балетски случувања ја започна во октомври 1989 балетскиот ансамбл на Српското народно позориште во Нови Сад со изведувањето на кореодрамата по Пруст "Во потрага по изгубеното време", која ја режираше и ја постави Нада Кокотовиќ. "Прустовото претворање на јавето во сон" (М. Крлежа) и неговата постска проза се чинат како создадени за играчко-пантомимско истражување во кореодрамата. Бидејќи со право се претпоставува дека на говорот на уметнички обликуваното играчко движење му е својствен најсуптилен начин на сценско соопштување на сите нијанси на чувствата, тековите на свеста, емоционалните состојби и, секако, асоцијациите кои од нив произлегуваат, што е и основно обележје на Прустовите субјективни претстави за светот. Новосадската кореодрама по Пруст не увери дека тоа, сепак, не е секогаш точно, бидејќи, без оглед на големиот труд на сите нејзини многубројни автори, е токму во самата кореографска (не режиска) концепција имаше најслабо место.

Во фокусот на претставата Кокотовиќ, заедно со драматургот Зорица Јевремовиќ, како централна личност ги стави Сван и седумте жени кои биле значајни во неговиот живот, а фабулата ја сведоа на три основни пункта: расфрленост на движења и односи и протек на времето од една страна, истакнување на социјално-класното значење на Драјфусовата афера за Сваповото бивствување од друга страна, и најпосле, значењето на Расиновата Федра како олицетворение на театарот односно уметноста, која во поглед на траењето надминува се што се случува во сегашноста. Сликањето на емоциите со звук, пријатно за слушање, какво што како готов уметнички материјал го понуди на Кокотовиќ композиторот Митар Суботиќ можеше, и независно од темата, да поттикне на пофантастична, во движењата и неговите комбинации попровокативна, и лексички побогата кореографија. Играчката поставка, меѓутоа, беше составена од доста сиромашниот "речник на движења" чија изворна инспирација потекнува (а тоа може да се смета за позитивно) од одбрите традиции на современата уметничка игра - како на онаа од американската почва, така и на онаа од денешниот европски играчки експресионизам, пред се, на Пина Бауш.

Таа недоволна "речитост" на кореографската постапка на Кокотовиќ и нејзините извонредни соработници. а пред се сценографот и костимограф Бјанка Аџиќ-Урсулов, ја надоместуваа со смислена режиска поставка. Така на гледачот му останува трајно во сеќавање издолжената сцена во два хоризонтални плана: еден во задината, кој е наменет на реалниот живот, каде се одвиваат секојдневни дејствија (разговор во салонот со колачиња, миење садови, капење...) и вториот, просторно поблизок на гледачите, наменет за соопштување на идеи, емоции, метафори за тековите на човечката свест и тоа првенствено низ игра. Тие два хоризонтални плана се преплетуваат нарежиски и мајсторски начин, создавајќи го Сваповиот реален и потсвесен живот со нагласка на неминовното протекување и траење на времето. Сепак собирањето на одредени секвенци во претставата, која инаку непрекинато трае повеќе од два часа, не би било на штета на постигнатата атмосфера на "прустовштината".

Иако Кокотовиќ пред праизведувањето на оваа кореодрама изјавила дека барем што се однесува до соопштувањето на "прустовштината" се обраќа на суптилниот гледач, на добриот познавач на Пруст и

онаа "неука" публика (која ја има сигурно многу повеќе) за да може да се разбере дека недоволната инвентивност на играчката лексика со своите креации ја надминуваа одличните изведувачи: Иванка Лукатели и Соња Вукичевиќ од Белград, Алмира Османовиќ од Загреб, врвниот балетски играч Михаил Бабушка и новосадските балерини Биљана Његован, Дијана Козарски, Мира Рушкуц, Бранка Тешановиќ и Оливера Ковачевиќ-Црњански.

Самсон без коса

Првата балетска премиера во обновената зграда на Народното позориште во Белград беше праизведбата на "Самсон и Далила" (во средината на декември 1989) на музика на Ками Сен Санс, која ја адаптираше, оркестрираше и диригираше Ангел Шулев, либретото, режијата и кореографијата ја подготви Лидија Пилипенко, а сликарската рамка ја замислија Борис Максимовиќ и Божана Јовановиќ.

Ако ја оставиме настарана расправата дали требало од три Сен Сансови музички дела (операта "Самсон и Далила", "Трета, оргуљска симфонија" и "Реквием") да се создава нова балетска партитура кога постои толку кај нас сеуште неизведени оригинални странски и домашни балетски дела - остварувањето на белградскиот Балет може да се оцени како сериозно и успешно.

Во оваа верзија балетот би можел да се вика и "Самсоновиот подем и пад", бидејќи апсурдноста на неговото живеење е сржта на либретото, на која Лидија Пилипенко ги ткаела своите балетски визии, инспирирани од древниот библиски запис од шеснаесеттата книга за судиите од Стариот завет. Нејзината основна идеа со современ балетски јазик да ја раскаже, на свој начин, легендата за предводникот на народот, робот на страста кон преубавата свештеничка од противничкиот табор (без косата како симбол на неговата натприродна сила), и неговиот "бунт како човек кој ги вкусил сите моќи на власта над другите, а ја изгубил власта над самиот себе" - во потполност е остварена. Иако Пилипенко подемот и падот на Самсунг го третира исклучиво како хумано прашање (како да се опстане во светот во кој човек е на човека волк), во сегашниот историски момент не е тешко да се откријат бројни аналогии во политичка, филозофска и идеолошка смисла. Со тоа вечните библиски вистини во балетското дело добиваат уште една потврда.

Иако кореографската и режиската поставка на Лидија Пилипенко би заслужувала посестрана анализа, за оваа прилика да се задоволиме со констатацијата дека беше најуспешна во поставувањето на дуети, терцети и квартети на протагонистите. Посебно треба да се истакне навистина инвентивната и на нашата сцена досега невидена "воздушна подршка" во која елементите на акробатика никако не се само испразнувачка играчка атрактивност, туку мошне студиозно компониран дел на играчко-психолошкото обликување на ликовите на Самсон, Далила, Таткото и Ќерката на храмот, кои се во постојан играчки дијалог - растргнати со своите старсти, меѓусебна зависност, сили и безсилности...

Играчките делници на ансамблот во првиот дела на претставата беа сведени на минимум, со исклучок на занимливата поставка на играта на прамајките, кои, главно стилизирано се движеа, слично на античките хористки. Дури во завршната играчка сцена на развратен баханал, во која учествуваа сите солисти и целиот ансамбл, Пилипенко постигна полна раздвиженост на балетската сцена, на која, многу добро смислени детали оставаа извонреден впечаток.

Двете рамноправни поделби на главните улоги секако се за гордост на белградскиот Балет. И онаа првата со поискусните балетски уметници - Иванка Лукатели, Соња Вукичевиќ и Радомир Вучиќ и онаа втората со младите сили - Душко Драгичевиќ, Мај Ковачевиќ, Ненад Јеремиќ, и Крунослав Симиќ (Самсон), Иванка Живковиќ и Стеван Хаџиславковиќ, како и прекрасните костими на Божана Јовановиќ и сивиот декор на библиската приказна на Борис Максимовиќ придонесоа за успехот на ова балетско остварување. Камерна и колективна игра

Кон крајот на минатата година новосадскиот Балет изведе уште една премиера со две домашни балетски дела - "Алтум силенциум" на Стеван Дивјаковиќ и "Земја" на Габор Ленгел, која првпат ја постави британскиот кореограф Марк Богарт.

"Алтум силенциум" на младиот новосадски композитор Стеван Дивјаковиќ со современ музички јазик зборува за древните и вечни теми - минливоста и лажливоста на животот зад кои нема ништо освен ноќта и длабоката тишина (што е инаку превод на латинскиот наслов на оваа композиција). По структура оваа композиција потсетува на Орфовата "Кармина Бурана", бидејќи е пишувана за мешан хор, гудачи, оркестар, клавир, чембало и удиралки. Промената на ритамот и атмосферата го инспирирале кореографот Богарт да направи балетско дело на префинети движења, чисти и едноставни - за само две играчки и еден играч (мошне сликовитата Соња Вукичевиќ и племенитата во изразот Оливера Ковачевиќ-Црњански, и извонредниот играч Михаил Бабушка) новосадската критика изведувањето на овој балет го оцени како успешно и од изведувачка и од кореографска страна истакнувајќи дека "Богартовите кореографски решенија беа доволно експресивни во разновидните движења, кои сликовито ги толкуваа човековите емоции", во овој случај на Мажот врзан најнапред за Мајката, а потоа за Жената.

Балетот "Земја" на музика на Габор Ленгел Богарт го замисли како колективен играчки чин, без солисти, во кој во фолклорна атмосфера ги следиме годишните времиња и нивното менување, приказната за снежната Марија, војниците и селаните... Новосадската критика оваа балетска претстава ја оцени како "прилично нејасна", бидејќи сакајќи да ја спои Лимоновата техника со нашиот фолклор, Богарт вметнуваше во балетот и точки на фолклорниот ансамбл на КУД "Светозар Марковиќ" (неколку македонски игри и песни) што само допринесе за "општата збрка". Очигледно дека за студиозен спој на модерна-

та балетска техника и нашиот играчки фолклор требало повеќе време отколку што го имал Марк Богарт.

Лорка искажан со движење

На најмладата белградска театарска сцена, Битеф, театарот, во јануари 1990 година Белградскиот нов балет "Сигнум" ја изведе претставата "Домот на Бернард Алба" во кореографија режија на Дејан Пајовиќ, млад истражувач во современиот театар на движење. Заедно со својот ансамбл тој понуди до детали осмислен татарски проект, кој во буквална смисла беше "со движење искажана Лоркината драма", како што е запишано во поднасловот на оваа претстава.

Иако во овој случај движењето на изведувачот не беше уметнички обликувано во својата изворна балетска форма, тој соодветствуваше на секоја личност на драмата, и како клучен чинител придонесе за постигнување на атмосфера на жешкото медитеранско лето, во кое вријат запретани и прикриени страсти, што донесува експлозија на сложени, а понекогаш и стравични судири, во семејство во кое желбата, здодевноста, хистеријата, зависта, љубомората се до самоубиството, достигаат кулминација на згусната емоционалност.

За музичка основа на својот театар на движење Пајевиќ среќно ги одбрал делата на Наташа Богојевиќ ("Full moon circle of ground" и "Grassy ground circle of hummoks") и на Арсение Јовановиќ ("Фаунофогија" и "Островото на умирачкото магаре"). Во чисто кореографски поглед тој знаеше да одбере движења кои одговараат на секоја поодделна личност на Лоркината драма и да ги вообличи во течен говор кој се видливи треперењата на собраната рака, скоро епилептични движења на телото, како и широки, развојни замавнувања што интензивно и содржајно го опфаќаа сценскиот простор. Посебно треба да се истакне извонредно замисленият "дијалог" на слугинката Поција и момчето Пепе Роман (не постои во драмата на Лорка) на почетокот на претставата, кој се одвива со различни ритмички удари на нивните несмасни скорни. И финалето на претставата во кое е само назначен чинот на самоубиството, а е потенцирана апсурдноста на појавата на лудата баба Марија Јозефа, облечена во венчаница, која, со своите поли ја опфаќа скоро целата сцена симболизирајќи ја суровоста на Бернардиниот патријархален авторитет, кој ја уништува индивидуалноста - е дадено мошне сугестивно.

За целосниот впечаток на ова театарско случување посебно придонесе сликарката Ангелина Атлагиќ, чив декор со своите линии силно го наметнуваше херметичкото здание на шпанските патриции, а костимите со својата едноставност ја откриваа убавината на телата на девојките. Сите изведувачи, со примерна култура на играчко знаење, влижија максимум на своите сили да дадат што посуптилни пантомимско-играчки интерпретации. Тао на ансамблот "Сигнум" и неговиот кореограф Пајовиќ му донесе признание на Фестивалот на млади и експериментални сцени '90 во Сараево,и запазено учество на овогодишниот БИТЕФ.

Крлежа на балетски начин

Добар деловен потег направи Загребската банка - акционерско друштво кога го прифати покровителството на праизведбата на "Кралево", младинска драма на Мирослав Крлежа, адаптирана за балет и изведена во Хрватското народно казалиште во Загреб кон крајот на јануари оваа година. Тимската работа на авторот на балетот - композиторот Борис Папандопуло, диригент Ангел Шурев, кореограф и режисер Драго Болдин, либретист Јосип Лешиќ, сценограф Драго Турина и костомограф Ика Шкомрљ вроди со извонредна театарска претстава. Таа ја зачува барокната речитост на Крлежиниот опис на случувањата на "Кралскиот саем, една августовска во Загреб пред Првата светска војна", овој пат преточена во уметничка игра и современо интерпретирана играчка пантомима кои - водени со вдахновена музика и вооквирени со живописен декор - донесоа театарско случување што по своите вредности трајно ќе остане во заоставштината на хрватската и југословенската балетска уметност.

Иако Папандопуловата музика неминовно асоцира на "Петрушка" на Стравински, нејзиноит горнохрватски колорит, вдахновената инструментализација, моќноста, но и мелодичноста кога тоа го бараат драмските случувања, се самосвојни и мошне соодветни за играчко изразување. Прилагоденоста кон современиот музички сензибилитет посебно се огледа во композиторовиот избор на саксафонот за инструмент кој ќе ја води мелодијата во еден од најзначајните моменти на претставата - лирскиот дует на Анка и Јанез ("Обесениот").

Минати се цели седумдесетипет години од создавањето на драмата "Кралево", која ја напишал дваесетидвегодишниот Мирослав Крлежа за да добиеме целовечерен балет во кој разузданата народна свеченост, шареноликиот и разигран виор на народниот саем, претставуваат фон на кој се одвиваат драматични човечки истории. Поставувајќи ја оваа забревтана гротеска Драго Болдин во својата кореографска и режисерска концепција одлучил да "не зборува она што Крлежа во својата драма го рекол", туку драмата "Кралево" да ја третира само како основа за целосно балетско остварување, замислено како своевидно играчко сонување, богато и исполнето со фантазија и во детали и во целина. Сепак, Болдин се држел за Крлежиниот пример кога играчките делници на бројниот ансамбл ги поставил како забревтана основа (се чини недоволно заснована на елементите на играчкиот фолклор од околината на Загреб) од која се издвојуваа и играчките минијатури и големите играчко-пантомимски секвенци. Токму во тие слики на поединечна игра или дуети Болдин ги даде најдобрите кореографски решенија, подвлекувајќи ги со средства на уметничка игра со современо обележје, меѓусебните односи на Јанез и Штијефија, Анка и Јанез, Херкулес и Анка...

Дивертиментските игри (циганската игра, тарантелата) беа, без оглед на полетното изведување, долг кон балетската традиција, додека исклучително успешно беа замислени кусите и силно карактерно обоени улоги на Кумот Шестичанин (Јурај Моффан), Кловнот (Сузана Бачиќ), и лирски вдахновената и пластично извајаната игра на проститутката Стела (Матеја Пучко). Алмира Османовиќ, Остоја Јањанин и Свебор Сечак дадоа заокружени, зрели креации во кои играчките и пантомимските компоненти беа до детал грижливо простудирани.

Трите големи вртелешки на сценографот Турина и живописните и со мерка гротескни стилизирани костими на Шкомрљ придонесуваа на раздвижената атмосфера на народната саемска свеченост, која, се надеваме би го задоволила и самиот Мирослав Крлежа.

Лирски скици

Балетскиот ансамбл на Хрватското народно казалиште во Сплит, во февруари 1990 година, под наслов "Симфонија во движење" покрај дуетот "Средба од прв вид" на музика на Прокофјев и Себај и "Картун" на Зоран Ерић (веќе виден на други сцени) и Дворжаковата симфонија "Од новиот свет" во поставка на Владимир Логунов и два кореографски првенци - две празведби - кои ги постави некогашната примабалерина на белградскиот Балет и денес уметнички раководител на сплитскиот - Вишња Ѓорѓевиќ.

Истенчено обликуваниот лирски дует "Дездемона, шамивче, Отело" на музика на Чајковски, Ѓорѓевиќ го постави со убаво замислени играчки линии на современото балетско "адаѓо", засновано на познатата предлошка на Шекспировата трагедија, со ефектно конципирани костими и Дездемона и Отело. Овој дует го изведоа младата сплитска балерина Бруна Реиќ со искрен младеначки занес и Константин Тесеа, кој располага беспрекорна класична школа и елегантност својствена само на најталентираните играчи.

На музиката на радиофонските дела на Арсенијe Јовановиќ "Островото на умирачкото магаре" и "Камен дожд" Ѓорѓевиќ ја постави групната балетска сцена "Какофонија" (исто така празведба), која имаше елементи на модерен играчки израз и бараше пластичност во слеаните движења на играчките тела, што најдобро го оствари солистката Сања Жупа.

Недоречени импресии

Светската премиера на "Зимските спишта" на музика на Првата симфонија на П. И. Чајковски, која како гостин специјално за белградскиот Балет во февруари 1990 година ја кореографираше американскиот уметник Дерил Греј, не беше остварување со значителен дострел. Иако Дерил Греј има богата уметничка биографија, овој пат, без оглед што за музичка основа на своите "Зимски спишта" го зеде делото на Чајковски, кое досега немало свое кореографско видување, неговата поставка беше многу поедноставена, стилски разнородна, со тоа што преовладуваа наокласични играчки форми со скромен технички дијапазон, со малку елементи од џез балетот. Во прилогот и епилогот Греј го користел познатиот валцер од т.н. "мал бал" во операта "Евгеније Онегин" исто така од перото на Чајковски, што уште повеќе придонесе за невоедначеност на впечатоците кои се носат од оваа претстава во која, сепак, преовладуваа лирски расположенија кои со младешка топлина најдобро ги изразија Ашхен Атаљанц и Ненад Јеремиќ.

Хороскопот во рок балетот

Балетскиот ансамбл на Македонскиот народен театар во Скопје го изведе својот прв рок балет, "Зодијак", замислен како своевиден играчки хороскоп во четриесет посебни играчко-музички сцени (дванаесет зодијачки знаци, уводен "коктел" и завршна слика), за кои музиката ја напишаа Влатко Стефановски и Богдан Арсовски, кои го прославија ансамблот "Леб и сол". Овие играчки скици беа поврзани со танка и прилично неубедлива нишка - појавувањето (спорадично) на Девојката и Момчето кои "патуваат" низ знаците на Зодијакот. Либретистот Горан Стефановски очигледно немал желба ова патување да го осмисли на некој драматуршки покохерентен начин, па се задоволил со давањето можност на кореографот и режисерот неговиот избор на учесници во секој зодијачки знак да го интерпретираат на свој начин.

Тие тоа, се разбира, го искористиле понудувајќи современ театарски спектакл во кој најголем потстрек даваше музиката со експресивен ритам, раскошен звук и суптилна емоционална изнијансираност. Рахим Бурхан, режисер на познатиот Ромски театар од Скопје, сите нишки цврсто ги држел во свои раце, а особено во поглед на создавањето одредена атмосфера во секој зодијачки знак, што придонесуваше на театарската заокруженост на секоја од прикажаните слики, но не обезбедуваше целосна нишка на претставата.

Во кореографската поставка, искусната Олга Милосављева се "кршела" меѓу неокласичните играчки форми, рок балетот и понекоја класична бравурозност. Така протагонистите Зонца Пуровска и Зоран Велевски играа, главно, делници со препознатливи наокласични карактеристики, додека останатите солисти и ансамбли имаа поширок дијапазон на играчко изразување, засновано на рок играта, каква што се среќава во современите диско-клубови. При тоа не е направен напор, на инаку мошне добро балетски образован скопски балетски ансамбл, да му се укаже шанса за изведување на посложени и поефектни играчки форми, кои би одговарале на различните амбиенти, расположенија и содржини, на сосема произволно одбраните случувања во секој поединечен знак на овој рок-балетски хороскоп.

Исклучителната предаденост на играта каква што покажаа многубројните солисти и целиот скопски Балет изведувајќи го овој играчки калеидоскоп, наиде на извонреден прием кај младата публика во Скопје на која всушност и се наменети овие рок-музички и играчки слики. Играчка пасторала и литур-

гија

Хрватското народно казалиште од Загреб е прва театарска куќа во нашата земја која уште оваа пролет почна со обележувањето на двестагодишнината од смртта на В.А. Моцарт со праиведбата на балетот "Амадеус монументум" на музиката "Ецултате, јубилате", "Аве верум цорпус" и "Реквием" на славниот композитор. Замислата и реализацијата на тој балет е дело на нашиот познат кореограф Милко Шпаремблек, кој за последните петнаесет години постави шест праизведби и три премиери на загребската сцена, со врвни уметнички дострели.

Неговото најново остварување во слава на Моцарт, "Амадеус монументум", помалку е впечатливо и разновидно како играчко отколку како вкупно театарско случување. Бидејќи, било да се работи за рафинирана, како од радост исткаена играчка пасторала на идиличниот и неодолив шарм на музиката "Ецултате, јубилате" и "Аве верум цорпус" од првиот дел ан загребската претстава, или за драматичната играчка литургија на музиката на "Реквием", заснована на личната кореографова интерпретација на ова музичко дело како "трагика на оние кои остануваат а не на оние кои одат" - Шпаремблек го користи својот препознатлив, веќе виден и користен ракопис, во кој лесно се насетува низата на движења и играчки реченици. Затоа обликувањето на сценскиот простор со играчки композиции за солисти и ансамбл и во единот и во другиот дел на претставата има иста играчка лексика: широки замави од длабоки позиции, силни превиткувања и гестови, витални скокови, промислено користење на минимални движења, како што се одвај видливото движење на раката, прстите, главата и вратот. Сепак, тие, во склад со музичката основа, се различно емоционално обоени. Затоа не е случајно што играчката пасторала и литургијата ги поврзува мотетот ("Аве верум цорпус") со кој завршува првиот, а практично почнува вториот дел на балетот ""Амадеус моментум". Лирската топлина на емоциите која и музички и играчки е вткаена во првиот дел на овој балет, во вториот, реквиемски дел сменува низа играчки сцени следени со латински текст (одмерено го кажува Златко Цриковиќ) на музичката основа, што има за цел да ја поттикне фантазијата на гледачот и да го "принуди" сам да ги заокружува своите играчко-театарски доживувања.

"Игра за починатиот", "Самотија на вдовицата", "Плач на чуварката на огништето", "Вдовицата и синот", "Тажачка", се само некои од називите на ставовите на реквиемот кои се искажуваат со суптилната мисловност на Шпаремблековите театарски визии кои се и современи и сугестивни. Воочливо е дека освен "моцарт фризури" на играчите и ликот на синот на Вдовицата, потполно сличен со малолетниот композитор, сето друго е плод на театарската инвенција на авторот и неговите соработници: костимографот Ика Шкомрљ и Ценис Медведец (колку раскошни пастелни бои во првиот и тмурно загасити во вториот дел на балетот!) и сценографот Нандад Фабијанић (прозрачноста на Моцартовата музика се изразува низ лефтерноста на завесите и извонредно прилагодено сценско осветлување).

Сепак, Шпаремблек не би можел да постигне успех со оваа претстава - своевиден споменик на Моцарт - ако на располагање на му стоеше вредниот, дисциплиниран и подмладен загребски Балет. Затоа беше право уживање да се следи неговата воднячена, полетна и технички беспрекорна игра во која членовите на ансамблот не заостануваа зад врвните солисти, кои своите играчки задачи ги остварија на високо професионално ниво.

Слушај, не заборавај...

И на крај последната балетска праизведба во оваа театарска сезона беше во Нови Сад каде на малата сцена на СНП американската кореографка Суки Џон ја постави "Ш'ма", балетска приказна за стрдањето на едно еврејско семејство за време на минатата светска војна.

Во петнаесет играчки слики, кои ги следеше музиката на Митар Суботиќ целосно усогласена со случувањата и расположенијата на сцената, Суки Џон дословно ја раскажала историјата за егзодусот на своето семејство, унгарски Евреи, Полгар - залагајќи се за наративна јасност на фабулата, која благодарејќи на играчката и пантомимска едноставност, лесно наоѓа пат до гледачите.

Примерната соработка меѓу кореографот и композиторот искажана и во свесната различност на стиловите во играчката и музичката основа, која беше прилагодена на излагањето на потресната играчка драма за стрдалниците и мачителите, овде имала свое целосно оправдување. Бидејќи беше во функција на основната намера на создавачите на претставата: слушајте (на хебрејски "ш'ма" значи "слушај" или "чуј"), незаборавете дека вакво насилство над интегритетот на поединецот па и на цели народи, може пак да се повтори...

Во својата поставка на балетот "Ш'ма" Суки Џон ги користела своите знаења стекнати во работата со познати балетски уметници како што се: Хозе Лимон, Елвин Ејли, Џофри, Нуреев... Но, не инсистираше на симболика толку вообичаена во современата балетска уметност. Заради тоа претставата во целост имаше извесна наивност. Но, кога Џон се одлучи за посовремена балетска интерпретација постигна силен сценски впечаток. Тоа, пред се, се однесува на сцената на одведувањето на Евреите во концентрационен логор, кое го прикажала со минимални играчки средства: само наведнати глави, тапи удари на уморни нозе, со бол измачени лица... Тоа несомнено беше и најубедливата секвенца во претставата.

Балетскиот ансамбл на СНП во Нови Сад и неговите солисти со очигледен ентузијазам ја прифатија кореографијата на Суки Џон заедо со Бојана Ристиќ, која даде дискретен и студиозно конципиран декор и Бјанка Аџиќ-Урсулов, која замислила на секоја личност добро прилагодени костими допринесоа оваа наративно раскажана балетска историја да добие поуниверзално значење и да се доживее како опомена дека околу нас се уште постои етничко насилство и генетска омраза.

На преод кон новата сезона

Последните денови на јули и првите денови на август, балетскиот ансамбл на ХНК во Сплит, во рамките на 36. сплитско лето, изведе исклучително осмислена вечер под наслов "Три библиски приказни", која ја сочинуваа "Симфонија на псалми" на Игор Стравински, "Маљификат" на Ј.С.Бах и праизведбата на новиот домашен балет "Песна над песните" на хрватскиот композитор од средната генерација Марко Ружџак.

Во прекрасниот амбиент на со месечината огреаните плиши и чемпреси на Сустепанското полуостров се одвиваше библискиот играчки омнибус, формално и стилски различен, но поврзан со иста библиска тематика. Кореографот Шпаремблек сите три дела ги постави со современ балетски јазик, користејќи ги при тоа елементите на постоечките играчки техники и ставајќи ги во служба на мултимедијалниот театарски израз во кој чистото играчко движење инспирира говор, песна, музика, шум давајќи му и суптилна мисловност и визуелно-естетски значења.

Од порано изведената во Загреб "Симфонија на псалми" Шпаремблековата поставка го развиваше основното стојалиште на композиторот Стравински дека "псалмите се песми на егзалтација, но и на гнев и пресудување, дури и проколнување..." Заради тоа Стравински возбудливите стихови 39 и 40 а посебно 150 на завршниот псалм во својата партитура ги искажал со трагична драматургија не наоѓајќи одговор на многу прашања и сомневања. Инспириран со тоа Шпаремблек во својата кореографија инсистирал на развојни движења кои само за момент се запирале во одредена статична поза, за веднаш потоа да би продолжило нивното нижење донесувајќи слоевити асоцијации и трагични играчки кажувања. Тоа посебно се искажуваше во играта на солистите - лирски расположената Бруна Реиќ, достоинствениот Дубравко Колшек и до супериорност елегантниот Константин Тесе, а особено во силната импресивност на Матеја Пучко - како и во бројните игри на целиот ансамбл.

Музиката претежно со камерен звук, изведувана на оргули, удиралки, лимени дувачи, покрај човечки глас кој се движеше од чисто пеење, преку шепот до крик, која ја компонираше Марко Ружџак на стиховите на хебрејски јазик на "Песна над песните", Шпаремблек ја постави како играчки израз на телесната љубов. Со тоа го прифати стојалиштето на последниот Синод на хебреистите за "најубавата песна на светот", па ги користеше телата на играчите како извориште на еротика и сензуалност. При тоа беа препознатливи и смислено вклопени елементи на хебрејскиот фолклор, што заедно со сликарски ефектните и вдахновено стилизираните костими на Даница Дедиер сугерираше растргнатост меѓу разочарувањето и љубовните надевања во врелината на древните пустински ноќи...

Со својата до трагичност драматична игра, полна со чудесни изразувачки нијанси и во актерски и во технички поглед, во овој балет доминираше Матеја Пучко. Таа со улогата на Самотната потврди дека во овој момент е една од врвните југословенски балерини. Како исткаен од гордост, а играчки беспрекорен и во соло партиите и во дуетите, беше Константин Тесе, додека останатите солисти, Милка Хрибар, Бруна Реиќ, Инес Вргоч (Несвете), и Криситијан константин и Ивица Перић (младоженци) со својата складна игра со посебни пластични линии, ги заслужија сите пофалби.

Третата библиска фреска беше на музика на Баховиот "Маљификат". Средишната тема на ова дело - раѓањето, Шпаремблек низ својата поставка го проткал како своевидна играчка ода на радоста заради создавањето на нов живот. Лирската поетичност на неговата кореографија во потполност е доловена со играта на младата сплитска балерина, Милка Хрибар, која се истакнуваше со убавината на широките пластични играчки свиткувања, потоа на Сања Жупа, која со воздржана еротика ги исполни современите играчки форми, а младиот играч Кристијан Константин зрачеше со оптимизам и бујност.

Со својата технички извонредно прецизна игра и херојски вдахновеност, Дубравко Колшек се наметна како централна личност на овој балет.

Сите три балетски фрески беа, тоа треба да се истакне, исклучиво тешки за изведувачите, па малубројниот, посебно кога се однесува за играчи, сплитски ансамбл заслужува пофалби за својата трудољубивост и храброст. Тоа посебно се однесува на неговите талентирани и штотуку созреани солисти. Одредена југословенска димензија на оваа балетска претстава даде помошта на гостите од Загреб, Белград и Нови сад. Нејзините силни изведувачки, и пред се, кореографски резултати заслужуваат да бидат прикажани и во нашите културни центри. На тоа, да се надеваме, нема долго да чекаме.

Ристо Стефановски

ЕДЕН МОШНЕ КОРИСЕН РАКОПИС

Театарот на народностите - Скопје во врска со одбележувањето на 40-годишнината од основањето, ангажира изработка на Бибилиографија, чиј ракопис содржи вонредно значајни податоци неопходни за посоодветна реконструкција на целокупниот развој на оваа театарска куќа. Ракописот на Библиографијата, во кој се вклучени неколку механографски изработени прегледи, овозможува комплетен преглед на клучните настани поврзани со целокупниот творечки живот на Театарот. Впрочем, што се содржи овој мошне корисен ракопис, најдобро може да се види од "Воведната забелешка" што во целост гласи:

"Библиографски единици вклучени во овој труд, со цел да можат побрзо и поефикасно да се користат, се разврстени во следните осум содржински вообличени групи:

1. Репертоарски проекти;
2. Подготовки на претстави;
3. Разговори со режисери и актери водени пред премиерите;
4. Најави на премиерите;
5. Критички осврти на премиерните изведби;
6. Турнеи и гостувања;
7. Учество на театарски манифестации; и
8. Други прилози од работата на театарот и во врска со неа.

Во секоја од овие групи, според азбучен редослед на авторите на текстовите што се вклучено во библиографијата (и азбучен ред на насловите) се изнесени вообичаените податоци со чија помош коректно може да се реконструира историјатот на Театарот на народностите. А тој навистина е богат.

Иако подготовките за основање на денешниот Театар на народностите Извршниот одбор на Градскиот народен одбор на град Скопје ги започна кон крајот на 1949 година, драмската дејност меѓу претставниците на албанската и турската народност во главниот град на републиката и пошироко, започна речиси веднаш по ослободувањето, во есента 1944 година. Таа се одвиваше во рамките на културно-просветните организации, а зеде посебен полет по основањето на културно-уметничките друштва "Емин Дураку" и "Јени Јол". Всушност, во драмските секции на овие друштва лежат корените на овој театар, што официјално беше основан од споменатиот Одбор со Решение бр. 4579/1950.

Во рамките на овие културно-уметнички друштва беа прикажани првите драмски претстави на албански и турски јазик. Тоа беше крупен културен настан, а истовремено и практично оживотворување на прокламираната рамноправност на сите народи и народности во Југославија, за да можат да го користат својот мајчин јазик во сите ситуации и да ја развиваат непречено својата традиционална култура и воопшто да ги ползуваат придобивките на многубројните дострели во сферата на духовното творештво.

Дека се назираа објективни услови за основање на посебна тетарска куќа за претставниците на албанската и турската народност, недвосмислено укажаа демонстрираните резултати на "Емин Дураку" и "Јени Јол" на општите смотри на драмските секции на културно-уметничките друштва во Републиката. Така, непосредно пред основањето на овој театар "Емин Дураку" премиерно ја изведе едночинката "И во нашето село грее сонце" од Никола Солдатов, а "Јени Јол" пиесата "Хаџер" од Мустафа Карахасан. Нивната реализација, од уметничка гледна точка, беше оценета како основен предуслов што ветуваше дека основањето на посебен театар за претставниците на албанската и турската народност ќе може успешно да придонесе во реализирањето на повозвишени уметнички задачи.

На овој начин божицата Талија го трасира својот нов пат до крајната стартна цел, т.е. до формирањето на посебен драмски колектив, што во прво време постоеше под името "Малцински театар" ("Народен театар на албанското и турското малцинство" и сл.). Во негов состав работеа две издиференцирани групи врз основа на припадноста на албанскиот или турскиот јазик.

Како и за сите други театари, така и за новиот "Малцински театар" уште во почетокот мораа делумно или целосно да се решат три основни предуслови. Тие беа тесно поврзани со кадровските, просторно-материјалните и финансиските прашања.

Првата од нив, што се однесуваше на кадровската екипираност, беше решена со ангажирање на најдобрите кадри не само од културно-умртничките друштва "Емин Дураку" и "Јени Јол", туку и од КУД "Целадин Зекири" кое дејствуваше во тетовската гимназија и од КУД "Братство и единство", што беше основано во Дебар. Главно од составот на овие четири друштва беа ангажирани вкупно 36 лица. Од нив по петнаесет беа од машки пол и во двете драми, додека две актерки беа вработени во турскиот, а четири во албанскиот колектив.

За прв директор на театарот беше назначен Абдуш Хусеин под чие раководство напоредно со секојдневните обврски се одржуваа чести стручни кружоци и краткотрајни семинари со цел подлабоко да се навлезе во сложената актерска професија; подобро да се совлада употребата на литературниот албански или турски јазик итн. Тоа беше период на невиден ентузијазам; на неуморна работа што немаше определено времетраење. Едноставно се работеше од раните утрински часови до доцна во ноќта со фанатична желба да се оправда довербата и да се успее во одговрната и деликатната театарска дејност.

Неспорно е дека во кадровското оспособување на ангажираните лица улогата на Абдуш Хусеин, како завршен матурант на средната државна театарска школа во Скопје, беше непадомествива. Тој, со посебен такт и умеење, започна да ја реализира добиената задача од АГИТПРОП на ЦК КПМ и другите повикани фактори. А тоа не беше ни едноставно ни лесно со оглед на недостиг на соодветна традиција кон оваа уметност меѓу албанското и турското население во СР Македонија; со оглед на големите кадровски и други проблеми што на прв поглед се чинеа непремостиви.

Решавањето на вториот предуслов беше во тесна врска со крупниот проблем околу обезбедувањето на неопходните простории и на елементарниот сценски реквизит, костими итн. Затоа неговото надминување имаше времен карактер бидејќи задоволувањето на овие нешта, како и задоволувањето на низа други насушни потреби, се решаваше со несебична помош на Македонскиот народен театар и постојаната подршка на надлежните органи на народната власт. Театарот до 1952 година, т.е до вселувањето во својата зграда, често се селеше од една до друга сала. Меѓутоа, просторните проблеми уште повеќе се усложнија како последица на катастрофалниот земјотрес во 1963 година. Оттогаш па се до вселувањето во сегашната зграда во 1974 година, практично траеше одисејата на оваа театарска куќа поради нерешеното прашање за сместување во наменски објект.

За разлика од претходните два предуслови без кои не можеше да започне редовната работа, помалку сложен беше тој во врска со редовното финансирање на новата културна установа. Со приклучувањето на буџетот од кој се финансираа другите културни институции во градот, овој проблем се реши речиси безболно. Во наредните години финансирањето течеше преку соодветниот фонд, а по основањето на Самоуправната интересна заедница на културата на град Скопје, преку неа до денешни дни.

Поширокатa културна и друга јавност во Републиката за отворањето на "Малцинскиот театар" во Скопје за првпат се запозна преку краткиот напис објавен во "Нова Македонија". Тој беше публикуван на 25 декември 1949 година. Во него се истакнува дека отворањето на овој театар значи "уште една културна придобивка на нашите национални малцинства". Не цел месец потоа, поточно на 20 јануари 1950 година беше одржана посебна свеченост по повод започнувањето на работата на "Народниот театар на шиптарското и турското национално малцинство", во салата на Реонскиот народен одбор на 4 реон. Во присуство на Наум Наумовски-Борче - член на Политбирото на ЦК КПМ, неколкумина министри на Владата на НРМ, претставници на Извршниот одбор на Народниот фронт и поголем број културни работници од Скопје, по овој повод беше истакнато дека овој театар треба да одигра крупна улога во натамошниот развој на културното и уметничкото живеење на припадниците на албанската и турската народност кои живеат во СР Македонија. Истовремено беше подвлечено дека на сцената на оваа млада и перспективна уметничка куќа наскоро ќе почне прикажувањето не само на творби од југословенските и странски автори преведени на албански или турски јазик, туку и на оригинални дела што ќе ги создаваат претставниците на овие две народности. Затоа овој датум треба да се смета за роденден на Театарот на народностите.

И навистина младиот турски драмски ансамбл ја прикажа својата прва премиера во салата на МНТ, вечерта на 9 јули 1950 година. Тоа беше комедијата "Сомнително лице" од Бранислав Нушиќ. Изведбата на ова дело, преточено на турски јазик, беше поздравено со бурни овации од многубројните претставници на туската народност, како и од страна на културните и јавни работници од градот. Највиот број на оваа претстава беше вонредно голем. Ваквата масовност на публиката сама по себе зборува за големото интересирање на претставниците на турската народност за театарската уметност.

Набргу потоа и албанската драма се претстатви со својата прва премиера. Тоа беше "Женачка" од Николај Василевиќ - Гоголь. Успехот од претставата, исто така, беше над сите очекувања.

"Сомнително лице" го режираше Абдуш Хусеин, а "Женачка" Абедин Красниќи. Улогите во Пушиќевата комедија ги толкуваа: Ахмет, Суна и Шефки Мухамут, Шерафедин Неби, Сеза Окчиолу, Муса Хасан и други; а во "Женачка": Фаит Адеми, Ангелина Гони, Зеф Јакупи, Антоанета Мазареку, Марк Марку, Викторија и Паула Широка и други.

Од прикажувањето на овие две претстави до крајот на театарската 1988/89 година, на албанската и турската сцена беа изведени околу четиристотини премиери сметано заедно со обновените. Тоа зборува за импозантен труд што го вложија некогаш ангажираните и што го вложуваат сега вработените луѓе во овој театар, а кој на некој начин се рефлектираше, на успешен начин, во обработениот весник. Збор станува за над петстотини информации што повремено ги публикуваше "Нова Македонија". Во нив се среќаваат текстови на околу педесет автори, меѓу кои најчесто се споменувани имињата на театарските критичари и хроничари: Б. Варошлија, И. Емин, С. Јовановиќ, Б. Јовановска, М. Карахасан, Т. Локвенец, И. Мазов, Н. Идоци, О. Спирковска и др.

Содржината на публикуваните вести, написи, осврти, критики и слично, најдобро овозможува да се проследи развојниот пат на театарот, кој во текот на

изминатите четири децении успеа да избори заслужено место во сферата на театарската уметност: да избори често место меѓу театарските ансамбли во републиката. За тоа недвосмислено сведочи не само репертоарот, туку и неговата квалитетна изведба. Прочем, претставувањето на делата на Брехт, Гоголь, Голдони, Горки, Есхил, Ибзен, Лорка, Милер, Молиер, Пиранделo, Сартр, Софокле, Чехов, Шекспир и други осведочени мајстори на драмското творештво, се еден од најдобрите докази за тоа до кои височини успеа да се издигне овој трудољубив и способен уметнички колектив. Благодарејќи на изведбата на делата на споменатите класици и најафирмираните современи драмски автори, Театарот на народностите успеа да ги доживее своите ѕвездани мигови; да се претстави како зрел уметнички ансамбл способен да ги решава и најсложените драмски задачи. Не помало значење имаа и успешните напори во правец на афирмирањето на оние автори чиј мајчин јазик е албанскиот или турскиот. Оттаму на двете сцени при овој театар, меѓу другите, беа прикажани делата на: Ахмети, Бегу, Гаши, Емин, Кена, Куршумлу, Муслиу, Мустафа, Неби, Пеза, Сејфула, Хикмет, Шабани и други. Слични напори беа вложени и во правец на презентацијата на драмските творби од македонски автори. Така, на една од двете сцени беа прикажани драмските творби на Арсовски, Иљоски, Крле, Чашуле, Чинго, и многу други. Значително позастапени беа драмските текстови од српско-хрватското јазично подрачје. Тоа е разбирливо со оглед на подолготрајната театарска традиција на луѓето кои се служат со овој јазик. Оттаму, гледачите на драмските настапи на албанската и турската сцена можеа да ги запознаат творбите , меѓу другите, на: Глишиќ, Давичо, Крлежа, Нушиќ, Станковиќ, Сремац, Трифковиќ, Хаџиќ ити.

За успешното презентирање на творештвото на овие драмски автори, освен трудољубивиот актерски состав вопредна улога одигра и другите креатори, а пред се сценографите, костимографите, преведувачите и други. Меѓутоа, носечкото место им припаѓа на режисерите. А кон оваа категорија на уметници Театарот на народностите беше еден од најотворените. Од тие причини мал е бројот на режисерите од СР Македонија кои не поставија некоја од изведуваните претстави на албанската или турската сцена. Напоредно со нив и оние кои постојано беа вработени во оваа уметничка куќа, повремено како гости, режираа и уметници од домашните и странските театри. Оттаму во својство на режисери во Театарот на народностите продефилираа неколку десетици лица меѓу кои се: Ајалоглу, Ајдини, Алексов, Ангеловски, Билал, Бурхан, Гаши, Диневски, Јакупи, Кондова-Зафировска, Красниќи, Лила, Маркус, Милчин, Неби, Наумовски, Николовски, Пановски, Поп Ѓорчев, Прличко, Стојановски, Стефановски, Тозија, Ќортошев, Ќостаров, Христов, Хусеин итн. Секој од нив, повеќе или помалку, остави сопствен печат врз соодветните реализации и на тој начин придонесе репертоарот да биде збогатен со најразлични режисерски концепции.

Развојниот пат по кој се движеше Театарот на народностите во периодот 1950/51 до 1988/89 година, неспорно одеше по узгорна линија. Во текот на овие четириесет години тој успеа да премости столетни вакууми и да им овозможи на претставниците на албанската и турската народност во СР Македонија да ги користат благодетите на современта театарска уметност. Во оваа насока постигнатите резултати се достојни за почит затоа што претставуваат капитална духовна придобивка.

За сето ова, а посебно за напорите на артистичкиот ансамбл, драгоцени податоци и сведоштва се содржани во текстовите што се опфатени во оваа библиографија. Оттаму, таа бездруго претставува и солидна основа за изработка на една монографија во која далеку поаргументирано и попроширено ќе можат да бидат презентирани постигањата на театарот на народностите во времето од прикажувањето на првата претстава во далечната 1950-та година до годинашново овенчување со највисокото републичко признание на театарските игри "Војдан Чернодрински" ('89) во Прилеп.

Во осумте содржински вообличени целини, поконкретно се вклучени следните библиографски единици:

1. Репертоарски проекти

Во оваа група се вклучени единиците кои зборуваат за репертоарската политика на куќата, односно репертоарските проекти, што повремено беа објавувани. Во нив се изнесени плановите за една или поголем број пиеси предвидени за реализирање во некоја од театарските сезони. Ваквата грижа за репертоарот несомнено претставува позитивен однос кон трудот на оваа театарска куќа. Меѓутоа, некои од предвидените премиери, главно од објективни причини, не беа изведувани.

2. Подготовки на претставите

Во повеќе од 25 библиографски единици се вклучени некои од податоците кои го илустрираат макотрпниот пат во оживотворувањето на сценското дело. Тоа се првите вести што допираат до заинтересираната публика во врска со конкретните зафати на планот на подготовките на претставите.

3. Разговори пред премиерите

Според непишано правило, по извршената генерална проба, хроничарите настојуваат да приберат податоци за објавување, главно од носечките кадри во градењето на предстојната премиера. Најчесто разговараа со режисерите или носителите на главните роли, при што се допираа клучните прашања поврзани со содржината на делото, начинот на неговото презентирање итн. Всушност станува збор за специфичен интервју со некој од креаторите на претставта, а што фрла поголема светлина врз застапената режисерска концепција, приодот при реализирањето на улогата

ити.

4. Најави на премиери

Оваа група зазема второ место по обем во библиографијата. Таа опфаќа околу сто единици со кои се најавува изведувањето на подготвената пиеса. Благодарејќи на тоа поширокатa јавност навреме се запознава со претстојната премиера, односно авторот на делото, неговиот назив и кратка содржина, лицето на кое му е доверена режијата, актерите кои ги реализираат главните улоги, уметниците кои ја реализираат сценографијата итн. Всушност овие најави, што претставуваат најкратки но сублимирани информации, претставуваат еден вид прв поконкретен контакт меѓу театарот и публиката.

5. Критички осврт на премиерните изведби

Носечките единици во библиографијата им припаѓаат на оние написи во кои се валоризира претставата во поголем број насоки. Оттаму нивниот број е најголем, а напоредно со тоа тие се и најзначајни. Имено, во повеќеод 150 единици авторите на рецензиите отворено и објективно ги вреднуваат премиерите пред се во целина, а напоредно со тоа и во врска со соодветниот придонес на режисерот, па на поодделните актери, сценограф, костимограф, авторот на евентуалната музичка илустрација итн. Овие единици затоа можат да се сметаат за некој вид огледало на вкупниот труд; за стожери во правец на реконструкцијата на репертоарот од една страна, и вреднувањето на квалитетот на уметничката креација од друга страна .

6. Турнеи и гостувања

Во близу сто библиографски единици се зборува за турнеите и гостувањата на театарот, како и за гостувањата на други ансамбли на неговата сцена. Во текот на изминатите четири децении театарот често ги изведуваше своите претстави не само по селата и градовите на СР Македонија, туку и во други делови на СФР Југославија, а пред се во соседно Косово, како и во странство. Истовремено тој беше домаќин на домашни и странски театарски ансамбли, како и на разни културно-уметнички друштва и слични здруженија во настапи на кои главно се интерпретираа и изведуваа народни песни и игри од богатиот арсенал на албанскиот и турскиот фолклор.

7. Учество на театарски манифестации

Со повремено учество на професионалните театарски манифестации театарот на народностите настојуваше својата креативна дејност да ја валоризира споредбено во републички или сојузни рамки, односно во соодветна конкуренција. Оттаму тој учествуваше на републичките театарски игри во Прилеп - "Војдан Чернодрински", како и на манифестацијата "Охридско лето" и "Скопско културно лето". Напоредно со ова театарот земаше учество и на манифестацијата МЕС во Сараево, а неколкупати конкурираше и за учество на најафирмираната југословенска театарска манифестација "Стериино позорје" во Нови Сад.

8. Други предлози за работата на театарот и во врска со неа

Од самиот наслов на оваа група се гледа дека станува збор за таканаречената "варија" група, што опфаќа околу 80 библиографски единици. Тие допираат посебно или групно разновидни проблеми. Затоа единиците во неа се класифицирани според носечката содржина. Всушност, станува збор за следните подгрупи: А/ Воопшто за работата, Б/ годишнини и сл., В/ згради и опрема, Г/ ин мемориам, Д/ интервјуи, анкети и др., кадровски прашања, Е/ награди и сл., Ж/ публика, З/ соработка - самоуправување и S/ финансирање.

Посебно треба да се истакне дека во библиографијата се вклучени неколку драгоцени прегледи. Тие, меѓу другото, овозможуваат полесно да се разоткријат сите релевантни факти во врска со репертоарот, авторите на публикуваните предлози (стр. 273-287), па податоците од кои се гледа што е кога објавено (стр. 288-306) итн.

Со оглед на фактот што за целокупната дејност на театарот, од разбирливи причини, не постојат континуирани рефлекси во печатот, како и во периодиката, при составувањето на оваа библиографија се исползувани и податоците вклучени во најавите на дневниот репертоар (стр. 202-272). Благодарејќи на тоа сликата за дејноста на куќата се заокружува во значително поголем процент.

Како резултат на механографската обработка на податоците вклучени во библиографијата изработени се следните четири посебни регистри:

1/ На драмските писатели (Азбучник/1) (стр.307);

2/ На насловите на пиесите, односно на изведените дела (Азбучник/2) (стр.365.)

3/ На режисерите (Азбучник/3) (стр. 391); и

4/ На актерите и др. лица кои се споменуваат само во насловите или во дневните најави на репертоарот (Азбучник/4) (стр. 413).

Последната глава од библиографијата е посветена на прегледот што овозможува да се види кога и од која драма (Албанската или Турската) се прикажани пиесите, се разбира само за оние за кои е пишувано од хроничарите или критичарите. Всушност станува збор за хронологија на изведбите (стр. 418-451).

На крај треба да се подвлече дека поради низа непрецизности во печатот (околу имињата на авторите, насловите на пиесите итн.) во текот на работата се појавија некои непремостиви тешкотии. Напоредно со ова проблем претставуваше и употребуваната лексика (во определен број случаи) што и противречи на нормите на македонскиот литературен јазик (Глави-

ца лук, Супружници, Чаробна фрула итн. итн.). Во вакви случаи е употребуван само корегираниот наслов во колку постои (за да се избегнат недоразбирањата и дуплирањата)."

Содржината на овој текст, како и содржината на целата Библиографија, што изнесува 453 страни (или 28 авторски табаци), овозможува и на крајот да заклучиме дека станува збор за еден мошне корисен ракопис.

Иван Ивановски

ПРВОТО И ПОСЛЕДНОТО ГОСТУВАЊЕ НА ДЕМИРЏИЌ ВО ШТИПСКИОТ НАРОДЕН ТЕАТАР

Од обемната книга од околу 600 страни - "Народно позориште Сараево 1921-1971", објавена по повод половина век од дејноста на оваа угледна театарска куќа во главниот град на Босна и Херцеговина, во која низ театрографски податоци се опфатени сите творци кои биле ангажирани во најразличните дејности на оваа реномирана уметничка институција, за познатиот драмски уметник Реихан Демирџиќ ги среќаваме следниве зборови:

"Како драмски артист почна да настапува во сараевското Народно позориште во 1943 година со улога во Голдониевата "Мирандолина" каде што останува , најпрвин како хонорарен, а потоа како редовен член се до 1945 година. Неколку сезони помина во други театри (Шабац, Титово Ужице, Ниш). Член на сараевскиот драмски ансамбл одново стана во 1955 година. Веќе од првите настапи со своите многустрани сценски трансформации го сврте вниманието на себе. Подеднакво е доминантен и во строго драмските, како и во карактерните улоги. Неговите ликови се фино исцезилирани, истакнати со битни карактеристики, искажани со негувана фраза и рељефно оживеани... Тој е забележан и во суптилно-лирските роли. Неговиот репертоар е навистина богат и од голем распон (следува подолг список на улоги во кои Демирџиќ најцелосно се искажал). По потреба знае да биде гротескно-комичен на естрадните приредби и на оперетските претстави. Со Јурислав Кореник е автор на телевизската серија "Караѓоз", каде ја играше главната улога. Таа серија беше наградена за сценарио на фестивалот во Блед во 1970 година. За мошне успешна уметничка дејност добитник е на Шестоаприлската награда на град Сараево... Се истакнал и како интерпретатор на улоги во филмови"...

Би додал: и во периодот од 1972 па се до смртта 1988 година, Демирџиќ како еден многу неспокоен дух, како една нескротлива творечка личност создаваше подеднакво интензивно и на филмот и на театарската сцена и особено на телевизијата.

...Но, она што не може да се сретне во ниеден театрографски податок од понов или постар датум, а што длабоко живееше во душата, во интимата на Реихан Демирџиќ беше благоста и насмевката, кроткоста во однесувањето, присноста во опходувањето, убавината на неговиот бавен и кристално чист говор, ведрината и топлината на прифаќањето на секој свој пријател. Овој актер, вљубен до бескрај во својата професија и во животот како да знаеше само за добра мисла, носејќи ја во себе како нешто најобично, наједноставно. Веруваше во луѓето, но и тие веруваа во него, зашто беше докрај чесен, благороден, убеден дека мора да постојат мостови на разбирање, на заемно почитување и соработување...

* * *

Некаде на почетокот на сезоната 1972/73 година во Народниот театар во Штип се подготвуваше првата премиера во новата сезона - комедијата "Балкански аристократи". Во процесот на нејзиното подготвување владееше посебна творечка атмосфера, што не беше толку честа во дејноста на тетатарот од градот на Отиња. Една од причините за тоа беше гостувањето на познатиот сараевски артист и режисер Реихан Демирџиќ, кој на штипската професионална драмска сцена работеше врз споменатиот комедиографски текст на еминентната белградска артистка и писателка - Бобиќ и кому ова му беше прво претставување воопшто во нашата Република. Гостинот од главниот град на Босна и Херцеговина со своето богато искуство и широка театарска култура, со својот такт и внатрешно спокојство, зад кое се криеше некој чуден немир, знаеше да ги анимира своите соработници од Штип, посебно артистите, со кои соработуваше на еден повеќе од задоволителен начин, од што произлегуваше желбата на сите: да се даде максимумот , да се постигне што е можно поевидентен сценски резултат итн.

Температурата доби своја точка на усвитеност на самата премиерна изведба, на која присуствуваше и авторот на текстот - прославената драмска уметничка од Белград Љубинка Бобиќ. Скоро две децении се поминати од овој настан и тој не е толку свеж во моите импресии за да се сетам и на некои најситни детали. Останува да сведочи на некој начин мојата

рецензија објавена во прилепското списание "Стремеж"...Знам дека премиерата на "Балкански аристократи" од страна на штипската театарска публика беше примена мошне срдечно и со големи симпатии (задоволството заради тоа Реихан Демирџиќ ниту во еден момент не ги криеше). Единствено добро се сеќавам дека првенецот на Драмата на Народното позориште од Сараево имаше вложено голем напор за да ги заобиколи неотпорностите на текстот, што не беа мали и дека во неговата постановка "драстичните комични бури, севдалинските штимунзи ја имаа нужната смиреност и мерка, па затоа дејствието во претставата на повеќе места се одвиваше мошне природно, а не ретко и ефектно."

Огледалото за добрата работа на еден режисер е посебно неговиот ангажман со изведувачкиот состав, а особено ако тој е доста хетероген. Во оваа насока Демирџиќ постигна навистина неочекувано добар резултат, па играта на некои артисти не можеше дури и да се препознае. Еден од нив беше Тома Гаговски во улогата на рентиерот Јаблан, кој прикажа вистински комични егзибиции, кој беше алфа и омега на претставата, претставувајќи и се на публиката во мошне убава светлина, ако не и најубава дотогаш!

Сеќавајќи се на ова прво и за жал единствено гостување на Демирџиќ во Штип како режисер, не можам со мислите да не се вратам на оние среќни мигови што тој ги доживуваше веднаш по премиерата не толку заради својата релативно успешна постановка, колку заради уиграноста на штипскиот ансамбл, заради огромното расположение на неговите членови да играат со големо одушевување , да се надминат себе си. Демирџиќ беше пред се и над се артист, А артистот не може да не ги сака и посебно да не ги почитува своите колеги...

* * *

Подоцна со Реихан Демирџиќ почесто се среќававме единствено во Сараево на Фестивалот на малите и експериментални сцени на Југославија, чии претстави тој редовно ги посетуваше, наспроти зафатеноста во неговата матична куќа - Народното позориште, во некои алтернативни групи и особено на телевизијата, на која практично и да немаше драмска серија во која тој не настапуваше. Секогаш појавуваше љубопитство за македонскиот театар во целина, за македонските театарски творци, за своите стари и понови пријатели од театарот, а никогаш не заборавање којзнае по којпат да се потсети на своето гостување на штипската сцена, на своите пријатели од овој град и пред се на артистите од Штипскиот Народен театар - Алеко Протогеров, Тома Гаговски, Елица Кирова и др. Искрено и топло го радуваше секој успех, секој позабележлив дострел на македонскиот театар; го прифаќаше него како интимно свој, со некоја чудесна широчина што може да ја има само творец со големо срце. Кога пред неколку години Народниот театар од Штип прв пат настапи на угледната југословенска театарска смотра во Сараево со "Црнила" на Чашуле, во режија на Наум Пановски, Реихан Демирџиќ меѓу првите побрза на артистите и на режисерот да им честита за настапот, да ги охрабри и да ги увери да не се обеспокојуваат доколку на разговорите на тркалезната маса не бидат заслужено пофалени, или пак ќе се молчи (неговото предвидување се покажа точно зошто на фестивалите "има доста местење", "доста нечисти страсти", "доста матни работи"...

Често, Демирџиќ знаеше да им каже на своите колеги од Скопје и Штип, од Битола и Прилеп, (тој имаше доста пријатели меѓу театарските луѓе во Македонија) дека е поважно олимпиското начело да се учествува на еден фестивал, отколку да се победува по секој начин...

Таков беше овој прекрасен човек, овој одличен сараевски артист: срдечен, драг соговорник, непосреден пријател...И затоа ми е тешко да поверувам дека на некој следен МЕСС на сараевските улици , во театрите на градот на Миљацка, меѓу "фестивалците" нема повеќе да го сретнам она благо и чудно насмевнато лице на Демирџиќ.

Луѓето едноставно заминуваат како водите во реките. Останувааат зад нив само спомените. Колку поголеми траги оставиле зад себе, колку биле побогати со добрина, толку сеќавањата за нив се подолговечни...

Наместо ин мемориам

ЧОВЕКОТ ЗА КОЈ СПОМЕНИТЕ НЕ БЛЕДНЕАТ

Киро Буровски - секретарот на СИЗ за култура и физичка култура на град Скопје, почина на 12 јануари 1991 година. По тој повод го објавуваме комеморативното слово на Киро Дојчиновски и прошталниот говор на Љубе Целевски, со цел да му оддадеме нужно признание како на човек кој со своето разбирање значително придонесе и за натамошниот развој на скопските театри.

1.

На комеморативната средба денес, по повод прераната смрт на нашиот драг Киро Буровски, секретар на СИЗ-от за култура и физичка култура, тагува Скопје, тагува културата на Скопје, тагуваме сите

ние заедно со неговите најблиски. По тој повод Ве повикувам со едноминутно молчење да му ја оддадеме достојната почит! Слава му!

Само до пред два дена во СИЗ-от за култура и физичка култура, во заедничка спрега делуваа двајца Кировци.

Денес, едниот од нив, пред сите вас ја има најтешката и најнепријатната задача да ве извести дека нашиот Киро Буровски, после тешко боледување почина на 12 јануари 1991 година во 19 часот.

Престана да чука едно големо срце, запре да трага по големите предизвици што ги имаше поставено пред себе.

Долго го стегавме болот, ги потхранувавме надежите, очекувавме дека и оваа битка ќе ја преброди, а знаевме - подмолна е болеста што го нагризува.

И ете таа несакана, одгонувана, тешка и болна вест ги стегна нашите срца, длабоко не зафати и потресе.

Во ваков момент тешко е да се зборува за Киро како човек, а на начин што би бил достоен на неговиот творечки придонес затоа што Тој во животот работеше се темелно студиозно, но истовремено со многу дух и благородност. Тој беше таков, едноставен и близок.

По потекло од познатото малешевско Владимирово, секогаш со себе ја носеше чистотата на македонскиот човек од тие краишта и како да настојуваше да ја вгради и кај присутните, соговорниците во средините во кои работеше.

Судбината сакаше, наспроти тоа што потекнуваше од чисто земјоделско семејство, неговите најголеми вредности да се изразат во општествените средини, за човекот, за неговите потреби: културни и образовни.

Својот творечки век го започна во образованието со забележителни резултати, затоа генерациите што ги воспитуваше многу често, речиси до вчера можеа да се сретнат во неговиот кабинет, за совет, за пријателска средба.

Киро работеше и во Собранието на општина Штип, како началник на општествените служби, а потоа и како секретар на Општинскиот синдикален совет.

Меѓутоа, посебен е неговиот придонес за нас, во Скопје. Во него, на преден план, тој ги стави своите високи вредности на располагање на Сојузот на комунистите, целосно ангажирајќи се врз идејните движења во културата, а особено последните 8 години во својство на секретар на СИЗ-от за култура и физичка култура, во средина каква што е Скопје, полна со спротивности, полна со динамичности, полна со нерешени и нерешливи проблеми за кои за него никогаш не беа такви.

Неговиот работен век е исполнет со постојани потраги, со критичен однос кон практиката, достигањата... А, тоа секогаш значеше отворање нови видици на развојот, трасирање на нови патишта.

Не напушти во напонот на своето создавање, работејќи до последниот атом на својата сила и здив. И тогаш кога никој од нас не се надеваше дека ќе смогне сили, достоинствено, храбро, одговорно, со полн резон беше присутен како да сакаше да и пркоси на болеста. Едноставно не ја признаваше. За него многу значајно беше дали на време и во овие услови ќе се донесе Програмата за работа во 1991 година на што ги имаше насочено сите во работната заедница. Овие денови, тој ја предвидуваше и седницата на Собранието, а еве држиме комеморативна седница.

Замина сестрана, интегрална личност. Секогаш отворен колку можеше и сакаше се отворено да му се каже, и да каже, човек со висока морална свест.

Кус беше животот на нашиот драг Буровски за се она што си го имаше поставено како визија. Но, ако е точно дека животот не се мери со денови и години, туку со делата, тогаш целиот негов живот е содржаен, исполнет со самопрегор, одушевување и преданост кон проблемите, исполнет на најдобар можен начин.

Подигајќи идеи во својство на визионер, работејќи и учествувајќи со надчовечки амбиции за развојот и унапредувањето на културата и физичката култура, Тој себе си се вградуваше во неа. Само да се потсетиме за неговата настојчивост при отворањето на Младинско-детскиот театар, или за изградбата на Градскиот стадион, за неговото ангажирање при првата шампионска титула на "Вардар", за тагувањата при неговото испаѓање од првата лига. За восхитот и радоста што ја чувствуваше на сите добри проекти од сценско-музичкиот живот кој несебично го стимулираше. Затоа неговото мислење повеќе немаше да се заобиколи. Целата негова работа е одраз на неговата личност и неговото сфаќање дека не постои "конечна вистина", со определба по неа да се трага и осмислува во уловите во кои живееше. Затоа велиме беше современ, актуелен, со чекор напред. Тоа е она што на неговата работа и даваше посебен белег и го издвојуваше од другите.

Секогаш ја гледаше суштината на настаните ангажиран и објективен спрема луѓето и проблемите со определба да се најде вистинското решение и тогаш кога за тоа немаше услови.

Со вистински и високи чувства за човечките вредности, за хуманото, уметничкото и творечкото, беше отворен према секоја нова идеја, се бореше и мислеше за среќата на луѓето, се радуваше на сопствената, но уште повеќе на среќата на другите. Таков го доживуваме сите а особено неговите соработници во работната заедница кои со извонредно чувство на почитување се однесуваа кон него.

Оттука и високите оценки на југословенската културна јавност и пријатните чувства што зрачеа со неговото присуство во сите средини. Тој како да стана, не само ценета, туку и омилена културна личност во средините на главните градови во Југославија и посебно во Републиката. Го ценеа и го респектираа како голем познавач на културата. Тој е и еден од творците на културното комуницирање меѓу главните градови во Југославија при што Скопје беше иницијатор.

Она што го правеше ќе послужи како убав пот-

стрек за идните генерации за одушевување кон упорноста и доследната припадност во што и согоре.

Со објективна и висока точност и критичност, само нему својствени, ги чувствуваше вредностите и вистинските состојби на општествените настани и промени.

За него немаше непознатици и за идниот развој. И во ваквите услови на живеење имаше визии како треба да се развива културата натаму.

Така ја гледам и нашата последна работна средба - седницата на ИО, непосредно пред Новата година.

Чуден е тој феномен. Давајќи оценка за изминатата година, како да се простуваме од него. Оддавајќи му навистина полно признание за извонредните резултати како негови резултати, Тој се обидуваше да ги гледа работите за утре, полн со оптимизам, пркосејќи и на болеста. При поздравувањето рече: "Нема да дозволиме културата во новите услови да биде на маргините".

И во овие пресудни општествени мигови неговата загуба за културата е уште поголема. Тој навистина сега ни требаше многу повеќе. Како да ја губиме сигурноста дека без него не ќе можеме да најдеме позитивни излезни решенија.

Во животната практика како голем хуманист секогаш тргнуваше од човекот онаков каков е, со сите негови вредности и слабости. Во една прилика рече дека неможе да замисли човек на кого никогаш не му потекле солзи. Затоа нема да ни се замери што и ние овде иако свесни за неизбежноста на моментот не можеме да се воздржиме и да ги избегнеме солзите во болката поради смртта која прерано го оттргна од нашите редови.

Со неизмерна болка се проштава неговото Скопје, кое го чувствуваше како родно, град на кој особено на културата му даде печат на својата личност, град во кој и го заврши својот животен пат.

Голема е загубата за културата на Скопје, за физичката култура, за добрите резултати што тие ги постигнаа.

Болно го чувствуваме неговото заминување, зошто неизмерно го сакавме, зошто секогаш знаеше да возврати со благодарност и другарски однос. Тоа со сигурност не обврзува доследно да ги спроведуваме идеите што толку настојчиво ги градеше нашиот драг Киро. Со она што го направи за културата, Тој трајно се вгради во аналите на нашата културна историја, а со својот ентузијазам и другарски однос спрема соработниците ќе остане во најубав спомен исполнет со нашата љубов и почитување.

Но, сигурно најголема празнина и загуба ќе чувствуваат неговите најблиски. Тагуваат неговите родители, татко и мајка и има за што да тагуваат. Тие изгубија извонреден син. Тагуваат неговите сестри и внуци. тагуваат неговите два прекрасни сина и неговата снаа за која толку се радуваше, но не доживеа потрајно да се радува на нивната среќа.

Сите ние од денес ги сметаме за свои и нашите длабоки сочувства кон нив се израз на заедничката загуба што ја доживуваме.

Простувајќи се од нашиот драг пријател, соработник и другар Киро Буровски не обврзува да посакаме:

- да му биде лесна земја! - Слава му и благодарност за сè што направи!

2.

ДРАГИ КИРО

Непријатната обврска, во името на Собранието на Град Скопје, да се простам од тебе ми припадна мене. Обврската е тешка. Однапред знам дека неможам во вакви околности да го кажам она што би требало да се каже. А за тебе другар Киро има толку многу, што и далеку порутиниран од мене тешко тоа може да го направи, а да не изостави некои од карактеристиките, способностите и врлините што Те красеа. Свесен за таа опасност се обидов барем малку да Ти се оддолжам.

Киро Буровски

Другарот Киро Буровски е роден на 27 ноември 1933 година во беровското село Владимирово. Како и другите негови врсници после војната беше полн со желбата да се изградува па така со тогашниот нагласен ентузијазам го завршува Природно-математичкиот факултет - група биологија. По завршувањето на факултетот Киро се врати во својот регион да работи тоа за што учеше. Станува професор во Учителската школа во Штип, потоа просветен советник и началник, а забележана е неговата општествена ангажираност: во Сојузот на комунистите и во Синдикатот. Од 1973 година другарот Буровски живее и работи во Скопје: во Градскиот комитет на СК како раководител на Стручната служба, потоа како извршен секретар во Претседателството на Комитетот и последните скоро девет години е секретар, нај-

напред на СИЗ-от за култура, а потоа на СИЗ-от за физичка култура на Град Скопје.

Во сите овие години на неговата творечка работа во Скопје, бевме упатени на соработка. Тоа посебно беше изразено последниве десетина години. Во Скопје, многу негови врсници доаѓале од внатрешноста, по потреба на службата или по лично наоѓање. Голем дел од нив значително порано пристигнале отколку Киро Буровски, но ретко кој како него се вградиле во овој Град. Киро го сакаше и неговото Владимирово, се чувствуваше и како да е од Штип, но по преселувањето во Скопје во настапите по разни поводи и во телата каде се одлучуваше, најавтентично ги бранеше и се бореше за принципиелно разрешување на проблемите што ги имаше Градот. Тоа особено се однесува на периодот откако како секретар се грижеше за проблемите и состојбите во културата и физичката култура. Киро Буровски, секретарската функција во овие значајни дејности за Градот ја обавуваше во време кога целото општество живееше во длабока економска и општествена криза која со сета острина се одрази и во овие области, пред се затоа што политиката на финасирањето на општествените дејности, културата и физичката култура, најчесто немаа приоритет.

Драги другар Киро,

На испраќање во твојот вечен дом, чувствувам обврска кон Тебе, да Ти се заблагодарам за Твојот ангажиран, стручен и чесен однос во извршувањето на Твоите обврски. Само благодарение на Твојот несебичен труд во извршувањето на обврските, сложените проблеми во културата и физичката култура во основа се разрешуваа во рамките на извршните одбори на двете заедници, а не надвор од тие институции. Заслугата за тоа секако Ти припаѓа најмногу Тебе. И последнава година кога здравјето посериозно веќе Ти беше нарушено Ти наоѓаше сили да не се почувствува никаква празнина во извршувањето на Твоите обврски. Знаеше како и пред тоа да преземаш мерки од подолгорочен карактер иако беше свесен за тежината на болеста, а духот на човек што е секогаш спремен да создаде весела атмосфера не Те напушти до последен момент.

Во целиот период откако беше избран за секретар на двете самоуправни интересни заедници, сериозно беа присутни материјалните проблеми во културата и физичката култура. Од Тебе се бараше да бидеш дисциплиниран во почитувањето на ограничувањата што беа правени со прописите, но истовремено и непречено да се реализираат и програмите на институциите, клубовите и друштвата. Само благодарение на Твоето богато општествено-политичко искуство и способноста да правиш вистински проценки на состојбите, со само Тебе својствениот начин за постојана комуникација на само место, Ти успеваше да се справиш со сите проблеми што секојдневно беа присутни. Во ограничените материјални можности, човекот што е задолжен за финасирање на институциите, клубовите и друштвата, обично неможе да биде популарен и сакан. Ти другар Буровски беше исклучок од тоа правило. Ти во такви услови знаеше да изнајдеш вистинско решение: со аргументирана проценка на приоритетите; со временски премостувања на критичките ситуации; со позајмици од други области дадени само поради Тебе; со другарски и топол збор што ги објаснуваше тешкотиите. Таквиот начин на решавање можеше да го прави само раководител што е длабоко навлезен во суштината на проблемите, што е постојано во средините за чие финансирање се грижеше , што работи преку целиот ден. Другарот Киро Буровски, токму така работеше и затоа беше сакан и почитуван од сите. Неговиот принципиелен приод од една страна и љубовта што ја имаше кон сите институции, клубови и друштва од друга страна, често ги збунуваа и оние што него добро го познаваа, па затоа еднаш го редеа меѓу блиските на МНТ, или на Драмскиот театар, друг пат на КК "Работнички" или "МЗТ", трет пат на КУД "Кочо Рацин" или "Орце Николов", а тој, вистина ги сакаше сите, дури ни ФК "Вардар" немаше привилегии иако долги години беше во неговото најтесно раководство.

Твоите ангажирања на работното место иако Ти го одземаа поголемиот дел од времето, Ти наоѓаше време да му се посветиш и на Твоето семејство. Предвремената смрт на Твојата сопруга Ти го остави товарот на семејството да го носиш сам, да ги израснеш Твоите синови.Ти успеа тоа да го направиш како беспрекорен татко. Твоите деца навистина има за што да жалат, но истовремено тие треба да бидат горди што имаа татко во вистинската смисла на зборот, татко од коог многумина имаа што да научат. Затоа, другар Киро почивај во мир бидејќи твоите деца, во средината во која ги остави ќе, напредуваат во животот и почивај мирно зашто и тоа беше една од твоите желби: да создадеш семејство што ќе ги надмине Твоите квалитети.

Драги Киро,

Можам да редам уште многу карактеристики за тебе, зашто многу добро се познававме и уште подобро соработувавме. Но и колку да набројам од тоа што знам, пак многу ќе остане недокажано. Ако, нека е така, ќе кажуваме за Тебе и другите денови и години, ќе Те споменуваме секогаШ кога ќе се сретнуваме со дејностите во кои работеше, а тие се многу, па така Ти стално ќе бидеш со нас. Ќе бидеш со нас и во битките за новите реформи, зошто Ти беше вистински борец, но ќе бидеш со нас и на сите премиерни и редовни претстави во театрите, на стадионите, во спортските и културно-уметничките друштва, кај врвните професионалци и кај аматерите. Затоа и не мора денес се да биде речено. Ти остави толку многу што долго ќе Те споменуваме.

ПРЕГЛЕД НА РЕПЕРТОАРОТ НА ТЕАТРИТЕ ВО МАКЕДОНИЈА

БИТОЛА

НАРОДЕН ТЕАТАР

1.

Горан Стефановски:

ЛОНГПЛЕЈ

Режија: Владимир Милчин
Сценографија: Крсте С. Цидров
Костимографија: Благој Мицевски
Избор на музика: Христо Бојациев и Владимир Милчин
Кореографија: Јагода Сланева-Хаџиманова
Светлосни ефекти: Димче Спасевски
Пиротехнички ефекти: Гоце Атанасов
Лица:

Јана	Сузана Киранциска
Ѓоре	Сашо Огненовски
Лиле	Соња Здравкова
Биле	Јулијана Стефанова
Цезерот	Методија Марковски
Мајката	Менка Бојациева
Сестрата	Дона Симовска
Таткото	Борис Чоревски
Секретарот	Владимир Талевски
Професорот	Илько Стефановски

Тепачот од корзо	Петар Мирчевски
Божество	Петар Горко

Во претставата учествуваат:
:
Жаклина Волчева
Кочо Андоновски
Гордана Секирковска
Сашо Аневски
Марија Спасовска и
Томислав Миленковски

Инспициент: Боне Стојчевски
Суфлер: Зорка Ѓаковска

Премиера: 25 март 1990 година

2.

Душан Ковачевиќ:

ПРОФЕСИОНАЛЕЦ
(Тажна комедија според Лука)

Режија: Димитар Станковски
Превод: Ангелина Љаковска
Сценографија и костимографија: Валентин Светозарев
Избор на музика: Христо Бојациев

Лица:

Теодор - Теја Крај	Слободан Степановски
Лука Лабан Јосиф	Јосифовски

Марта	Сузана Живорадиќ
Лудакот	Сребре Ѓаковски
Мајката	Ратка Радмановиќ

Инспициент: Боне Стојчевски
Суфлер: Зорка Ѓаковска

Премиера: 27 март 1990 година

3.

Луиџи Пиранделo:

ШЕСТ ЛИКОВИ ГО БАРААТ АВТОРОТ

Режија: Љупчо Ѓоргиевски
Превод: Илија Милчин
Сценографија: Валентин Светозарев
Костимографија: Благој Мицевски
Избор на музика: Христо Бојаџиев
Светло: Димче Спасевски

Лица:

Таткото	Владимир Талески
Мајката	Катина Иванова,к.г.
Пастерката	Менка Бојаџиева
Синот	Сашо Огненовски
Момчето	Мартин Мирчевски
Девојчето	Викторија Степановска

Актери од Драмскиот театар:

Директорот на драмата	Илько Стефановски
Првиот актер	Борис Чоревски
Првата актерка	Ратка Радмановиќ
Вториот актер	Душко Јовановиќ
Втората актерка	Сузана Живорадиќ
Младиот актер	Петар Мирчевски
Младата актерка	Гордана Секирковска

Мајстор на сцена Слободан Степановски
Сценски работник Сребре Ѓаковски
Суфлер Радојка Димеска

Инспициент: Боне Стојчевски
Суфлер: Загорка Ѓаковска

Премиера: 12 август 1990 година

4.

Радослав Павловиќ:

МААЛА

Режија: Љуба Милошевиќ
Сценографија: Петар Ангеловски
Костимографија: Валентин Светозарев
Избор на музика: Христо Бојаџиев
Превод: Ангелина Белимаческа-Јаковска

Лица:

Кокан	Слободан Степановски
Стојан	Методија Марковски
Живко ајкула, милиционер	Петар Мирчевски
Божидарка, мајка	Менка Бојаџиева
Милица, ќерката	Валентина Ѓероска
Вида, баба на Мишо	Ратка Радмановиќ
Мишо, внук	Душко Јовановиќ
Чичкото	Сребре Ѓаковски
Миодраг	Борис Чоревски
Славица, сопруга на Стојан	Јулијана Стефановска
Дедото, татко на Божидарка	Петар Стојковски

Инспициент: Боне Стојчевски
Суфлер: Зорка Ѓаковска
Премиера: 12 октомври 1990 година

5.

PLAY ПУШИЌ
ДВА ФРАГМЕНТИ НА ВЛАСТА
МИНИСТЕРСКА ИГРА СО
ПРАТЕНИЧКА ПРЕДИГРА

Автор: Бранислав Пушиќ
Адаптација и режија: Златко Свибен
Превод: Илија Милчин
Сценографија: Желько Зорица
Костимографија: Елена Дончева
Избор на музика: Христо Бојаџиев
Инспициент: Боне Сртојчевски
Суфлер: Зорка Ѓаковска

Бранислав Пушиќ:

НАРОДЕН ПРАТЕНИК - ШЕГА

Лица:

Јеврем Прокиќ	Илько Стефановски
Павка, неговата жена	Менка Бојаџиева
Даница, неговата ќерка	Соња Михајлова
Ивковиќ, адвокат	Слободан Степановски
Госпоѓа Марина, неговата тетка	Ратка Радмановиќ

Секулиќ, полициски пристав	Борис Чоревски
Јовица Јерковиќ	Методија Марковски
Сима Сокиќ	Михајло Петровски
Срета	Владимир Талевски
Хор жандари	Душко Јовановиќ
	Мирослав Лазаревски
	Александар Стојчевски
Хор	Петар Горко
	Сашо Огненовски
	Петар Мирчевски
Младен, домашен момок од Јеврем	Јосиф Јосифовски

Бранислав Пушиќ:

ВЛАСТ - ФРАГМЕНТИ

Арса	Никола Бошковски
Милое	Робертино Наумовски

Кафанска музика со Тони Алексовски: плех музика со Јонче Новевски и ученици од Музичкото училиште - Битола

Премиера: 9 декември 1990

КУМАНОВО

НАРОДЕН ТЕАТАР

1

Богомил Ѓузел - Љубиша Георгиевски:

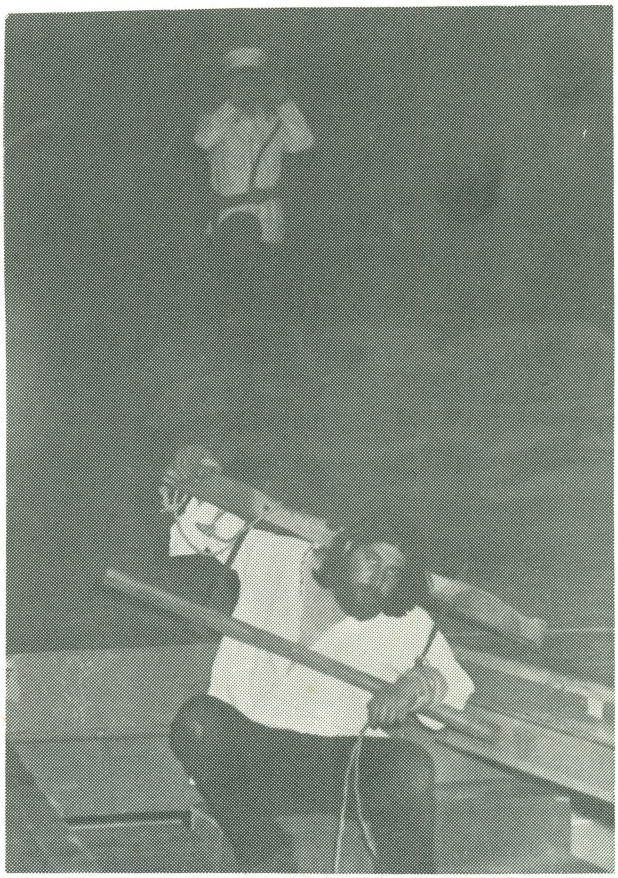
ЦРНА

Трагична фарса во два дела

Режија:Љубиша Георгиевски
Сцена: Љубиша Јовановски
Костими: Мери Георгиевска
Избор на музика: Христо Бојаџиев

Лица:

Јане	Ѓорѓи Јолевски



Мустакот	Петре Темелковски
Спасе	Љубомир Бојковски
Бугарски Мајор	Диме Илиев
Капетан Тоза	Игор Џамбазов
Цига	Лазе Манасковски
Главоња	Горан Илиќ
Мргуд	Јусуф А. Гулевски
Мита-тон	Илија Струмениковски
Крум	Драгиша Димитриевски
Бугарски поп,	
Српски поп	Живко Пешевски
Грчки поп	Горан Христовски
Селанецот	ДрагишА Димитриевски
Донка вдовицата	Љубица Гојковиќ
Бабата	Ева Глишиќ
Француски офицер	Илија Струмениковски
Репортер	Вера Ристовска
Германски офицер	Љубомир Бојковски
Деца	Далибор Шоиќ
	Мартин Цветановски

Инспицинент: Нада Христова
Гардероба: Мира Кралевска

Премиера: 8 мај 1990

2

Русомир Богдановски:

НИШТО БЕЗ ТРИФОЛИО

Режија: Коле Ангеловски
Сценографија: Љубиша Георгиевски
Музика: Мими Бужаровски

Лица:

Кантарион, старец	Илија Струмениковски
Лавандула, жена на Кантарион	Љубица Гојковиќ
Петунија, постарата ќерка на Кантарион	Верица Ристовска
Мелиса, помладата ќерка на Кантарион	Магдалена Ризова
Трифолио, пријател на дело Милес-Глориосус	Живко Петрушевски
Розмаринус, заповедник на пешадиски одред	Горан Илиќ

Хибискус, старец	Горан Христовски
Пинус, помладиот син на Хибискус	Драган Спасов
Адонис, постариот син на Хибискус	Драгиша Димитриевски
Камелија, вонбрачна ќерка на Кантарион	Марија Ѓурчева

Премиера: 18 мај 1990

3

Стеван Пешиќ:

ЛОВЕЧКА СКАЗНА

Учествуваат:
Б. Варошлија, К. Ангеловски, Љ. Јовановски, Л. Грабул, Д. Бужаровски, Ј. Поповски, Г. Илиќ, М. Ризова,

Ж.Пешевски, Д. илиевски, М. Кралевска, Н. Христова

Премиера: 3 февруари 1991

ПРИЛЕП

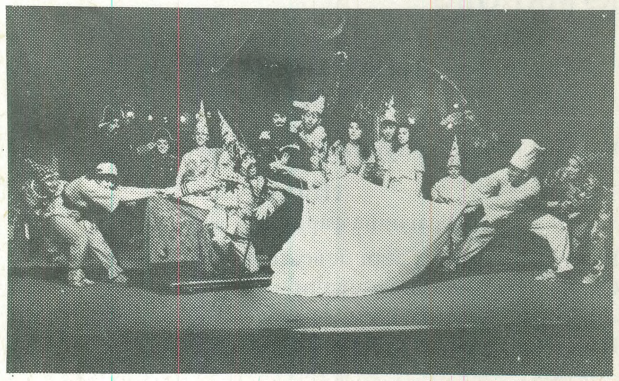
НАРОДЕН ТЕАТАР "ВОЈДАН ЧЕРНОДРИНСКИ"

1

Ристо Давчевски:

МУСТАКИТЕ НА ГЕНЕРАЛОТ РОКОКАЈКО

Режисер: Блаже Алексовски
Сценограф: Васил Костов
Учесници:
Димитар Вандески, Лидија Иваноска, Лилјана Батлеска, Андон Јовановски, Цветанка Чавлеска, Најдо Тодески, Виолета Лазареска, Иванка ГЕОРГИЕСКА, Гоце Тодоровски, Менде Петрески, Робертино Каранфилоски, Горан НАстески, Наташа Дупчиноска, Мариче Ристеска, Благоја Пепељугоски, Љубица Жежерка, Кирил Талески, Ристо Гркоски, Ангелина Лашкоска, Гоце Наумоски, Васе Петкоска, Ристо



Смоквоски, Трајче Јанкулоски, Блаже Велјаноски, Љупчо Пирганоски
Премиера: 4 февруари 1990

2

Василие Димески:

КОЖА
(праизведба)

Режисер: Блаже Алексоски
Сценограф: Васил Костов
Музика: Христо Бојациски

Лица:

Илија, пропаднат писател	Најдо Тодески
Тина, негова жена	Цветанка Чавлеска
Латвикот, нивни пријател	Димитар Вандески

Премиера: 18 февруари 1991

3

Драго Јанчар:

ГОЛЕМИОТ БРИЛИЈАНТЕН ВАЛЦЕР

Режисер: Стојан Стојановски

Играат:
Крсте Јовановски, к. г. Најдо Тодески, Марјан Чакмакоски, Виолета Лазароска, Љупчо Хаџи-Стојанов, Андон Јовановски, Трајче Георгиев, к. г. Димитер Вандески, Лилјана Батлеска, Блаже Алексоски, Благија Ивчески, Иванка Ѓорѓиоска, Зоран Вељаноски

Премиера: 20 мај 1990

4

(Во соработка со Центарот за култура "Марко Цепенков")

Миле Поповски:

ПОКОЈНИОТ ВЕЛИКАН
(Праизведба)

Режисер: Коле Ангеловски
Сценограф: Љ. Чадиковски
Музика: Д. Бужаровски

Премиера: 8 септември 1990

5

Васил Иљоски:

БЕГАЛКА

Режисер: Блаже Алексоски

Лица:

Аџи Трајко	Трајче Иваноски
Велика	Лидија Иваноска
Ленче	Лилјана Батлеска

Донка	Цветанка Чавлеска
Мирса	Лилјана Ракициева
Бошки	Андон Јованоски
Евра	Иванка Ѓорѓиеска
Стојко	Блаже Алексосоки
Досе	Димитар Вандески
Трендо	Благоја Ивчески
Митре	Најдо Тодески
Трпко	Марјан Чакмакоски
Манас	Цане Настоски
Петко	Петар Димоски
Шишко	Робертино Карапфилоски
Екрем	Гоце Тодороски
Санко	Ѓорѓи Ачкоски

Музика: Прилепски мерак ;КУД "Мирче Ацев"
Сценограф: Васил Костов

Премиера: 24 ноември 1990

6

Бранислав Нушиќ:

ПОКОЛНИК

Режисер: Благоја Ивчевски

Лица:

Павле Мариќ	Љупчо Хаџи-Стојанов
Спасе Благоевиќ	Марјан Чакмакоски
Анто	Димитар Вандески
Милан Новаковиќ	Петар Димоски
Рина	Виолета ЛАзареска
Љубомир	Андон Јовановски
Ѓуриќ	Благоја Спироски
Агентот	Стојан Дамчески
Софија	Иванака Ѓорѓиоска
Ана	Лилјана Батлеска

Премиера: 26 јануари 1991

СКОПЈЕ

I. ДРАМСКИ ТЕАТАР

1

Николај Ердман

САМОУБИЕЦ
(сатирична комедија)

Превод: Димче Стефановски
Режија: Бранко Ставрев
Сценографија и костими: Владо Георгиевски
Музика: Андреј Белјан
Лектор:Јелица Инадеска

Лица:

Семјон Семјоновиќ Подсекалников	Мите Грозданов
Марија Лукјанова	Душица Стојановска
Серафима Ильинишна	Лилјана Георгиевска
Александар Петрофич Калабушкин	Ацо Јовановски
Маргарита Ивановна	Лилјана Велјановска
Аристарх Доминикович Голошчапов	Петар Темелковски
Јегор Тимофеевич	Бранко Ѓорчев
Никифор Арсениевич Пугачов	Ненад Милосављевиќ
Виктор Викторович	Анастас Таповски
	Димитар Зози
Клеопатра Максимовна	Снежана Михајловиќ
	Викторија Аиѓушева
Раиса Филиповна	Сабина Ајрула
Отец Јелпидиј	Самоил Дуковски
Глувонемиот	Ѓорѓи Тодоровски
Костја	Андреј Белјан
Хенриета	Викторија Аиѓушева
Мадам Софи	Виолета Шапковска

Инспицијент: Ѓурко Стојановски
Суфлер: Данија Илиева
Помошник инспицијент: Ацо Маневски
Премиера: 14 април 1990

2

Едвард Бонд:

СПАСЕНИ

Превод од оригинал: Богомил Ѓузел
Режија: Кристијан Ристески
Костими: Благој Мицевски
Избор на музиката: Љупчо Јолевски
Идејна скица за сценографија: Ратко Панчевски

Лица:

Лен	Ѓорѓи Јолевски
Пем	Синоличка Трикова
Фред	Бранко Ѓорчев
Хари	Стево Спасовски
Мери	Мајда Тушар
Лиз	Марија Кондовска
Пит	Игор Џамбазов
Бари	Ѓорѓи Тодоровски
Мајк	Лазе Манасковски

Јазичната адаптација на текстот за потребите на претставата е направена од Кристијан Ристевски

Инспицијент: Томе Моловски
Суфлер: Ацо Маневски

Премиера: 15 декември 1990

3

Сашо Насев:

ЧИЈА СИ
(Пранзведба)

Режија: Димитар Станковски
Сценографија: Крсте С. Џидров
Костими: Елена Дончева
Избор на музика: Михаил Бошковски
Кореографија: Зоран Велевски

Лица:

Ацо шпрт	Игор Џамбазов
Рицо шатка	Гоце Тодоровски
Киро стап	Ѓокица Лукаревски
Ристо	Иван струшевски
Менака	Снежана Михајловиќ
Нина	Силвија Стојановска
Верче	Катерина Коцевска
Чкембар	Јовица Михајловски
Фабијан	Ацо Јовановски
Инспектор	Лазе Манасковски
Тетка Васка	Видосава Грубач
Тетин Михајло	Ѓурко Стојановски

Учествуваат: Горан Стојановиќ, Јасминка Делова, Ирена Радовановиќ, Зоран Димитриевски, Нина Зефиќ, Ацо Таневски, Тина Дрекаловиќ

Инспициент: Ацо Маневски
Суфлер: Даница Илиева
Сликар изведувач: Илија Велевски

Премиера: 9 февруари 1991

II. МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР

а / БАЛЕТ

1

ВЕЧЕР НА КЛАСИЧНИ И СОВРЕМЕНИ КОРЕОГРАФИИ

Концертот го подготви: Елеонора Стебљак
Педагог-репетитор, гостин од Киев - СССР
Асистент: С. Филиповска
Костими: Е. Дончева
Корепетитори: Д. Алчева, Г. Гацева
Инспициент: Б. Спировски

Л. Минкус: ПАХИТА - ПА ДЕ ТРУА

Кореограф: М. Петита
Репетитор: Е. Стебљак, С. Филиповска
Солисти: А. Хусеин, Л. Стојанова, Д. Пандиловски

П.И.Чајковски: ЛЕБЕДОВО ЕЗЕРО - Адаџо II чин

Кореограф: Л.Иванов
Репетитор: Е Стебљак
Солисти: С.Момировска, М.Пакри
Ансамбл: Л.Поповска, В.Ристиќ, О.Костова, И.Лозинска, М.Станковиќ, Н.Ристеска, Б.Хучинска, М.Давиткова, С.Василевска, З.Петковска, С.Павичевиќ, Б.Пашариковска, Т.Китановска, И.Челибиќ, Т.Јанковска, Ј.Крстевска

А.Хачатурјан: СПАРТАК - Адаџо, Фригија - Спартак

Кореограф: А.Шикера
Репетитор: Е.Стебљак
Солисти: Т.Вујисиќ, М.Црвенов

А.Глазунов: РАЈМОНДА - Гранд па

Кореограф: М.Петина
Репетитор: Е.Стебљак
Солисти: З.Пуровска, З.Велевски
Ансамбл: С.Сопотска-Шијаковиќ, Л.Поповска, Р.Матевска, О.Костова, И.Лозинска, В.Ристиќ, Т.Јанковска, Б.Чунеска, Н.Ристеска, М.Станковиќ, Ј.Крстеска И.Челебиќ, Т.Анастасова, Л.Стојанова, Л.Миленковска, В.Чанев, М.Давидовски, З.Талев, М.Поповски, М.Илиевски, А.Ристовски, Д.Пандиловски, М.Јовановски, В.Караев, Б.Мемедов

Ф. Шопен: СИЛФИДИ - Седми валс

Кореограф: Фокин
Репетитор: Е.Стебљак
Солисти: Ј.Славева, С.Филиповски, Д.Велковски, А.Ристовски

А. Хачатурјан: СПАРТАК - Етрурски танц

Кореограф: А. Шикера
Репетитор: Е. Стебљак
Солисти: Е. Спасевска, Р. Митевска, О. Костова, С. Момировска, В. Чанев, А. Ристовски, М. Илиевски, М. Давидовски, З. Талев, М. Поповски

Л. Минкус: КОРСАР - Па де де

Кореограф: М. Петина
Репетитор: Е. стебљак
Солисти: И Ветерова, М. Пакри

М. Равел: БОЛЕРО

Кореограф и репетитор: О. Милосављева
Учествуваат: В. Радовановиќ, Е. Спасовска, Р. Матевска, С. Сопотска-Шијаковиќ, И. Лозинска, В. Ристиќ, С. Момировска, Л. Поповска, Т. Јанковска, Т. Анастасова, Н. Челебиќ, М. Станковиќ, Б. Пашариновска, Н. Ристеска, О. Костова, Б. Чунеска, М. Талевска, Ј. Крстевска
Претставата изведена со помош на механичка музика

Премиера: 28 март 1990

2

Јевгениј Станкович (СССР):

РАСПУЧИН или АГОНИЈА
(балет во 9 слики)

Либрето, режија и кореограф:Анатолиј Шикера (СССР)
Диригент: Фимчо Муратовски

Асистент на кореографот: Елеонора Стебљак (СССР)
Костимограф: Елена Дончева
Репетитори: Марин Црвенов, Јагода Сланева
Корепетитори: Јоана Поп Христова, Дара Алчева
Концертмајстор: Стеван Нешковски

Лица:

Распучин	Владо Чанев
Божја искра	Зорица Пуровска
	Тања Вујисиќ
Поет	Зоран Велевски
	Горан Божиновски
Фанатик	Донче Велковски
Цар	Екрем Хусеин
	Миле Илиевски
Царица	Виолета Радовановиќ
	Елена Спасевска
	Расима Матевска
Исус Христос	Билјана Пашариковска

и учество на солисти и ансамбл: Ана Савиќ-Хусеин, Снежана Сопотска-Шијаловиќ, Ирена Лозинска, Оливера Костова, Лилјана Поповска, Марина Станковиќ, Весна Ристиќ, Надица Ристеска, Богослава Чупеска, Маритка Грозданоска, Гордана Димовска, Вилма Самарџија, Данче Ковачевска, Зорица Петковска, Снежана Василевска, Ангелина Миова, Лора Стојанова, Сузана Момировска, Ирена Ветерова, Јасминка Крстевска, Билјана Пашариковска, Татјана Јанковска, Лиле Миленковска, Ирена Челебиќ, Тамара Анастасова, Олга Панговска, Маја Јовановска, Кате Кипровска, Маја Симеонова
Владо Чанев, Донче Велковски, Мирослав Давидовски, Миле Поповски, Миле Илиевски, Антонио Ристевски, Драган Пандиловски, Михајло Јовановски, Тони Спасевски, Зоран талев, Бранко Ивановски, Свето Апостолов, Златко Петковски, Драган Тетиев, Јован Јовановиќ, Драган Станојковиќ, Србо Пешиќ, Мартин Василев, Владо Караев, Виктор Караев, Бекким Мемедов
Ученици од МБУЦ: Тони Анѓелковски, Рихард Клан, Перо Јовановиќ
Дете: Нуријан Хусеин

Учествува оркестарот на Операта на МНТ
Инспицијент: Благоја Спировски

Премиера: 29 септември 1990

3

Горан Стефановски:

ЗОДИЈАК

Кореограф: Олга Милосавлева
Режисер: Рахим Бурхан
Сценограф: Марина Чутурило
Костимограф: Елена Дончева
Музиката ја сними: Братислав Зафировски
Автори на музиката: Влатко Стефановски и Бодан Арсовски

Девојка	Зорица Пуровска
	Тања Вујисиќ
Младич	Зоран Велевски
	(учествуваат во сите слики)

КОКТЕЛ: Нострадамус: Д. Тетиев
Гости: Ј. Сланева, В. Радовановиќ, С. Сопотска-Ѓијаковиќ, О. Костова, И. Лозинска, Р. Матевска, М. Станковиќ, В. Ристиќ, Л. Поповска, В. Самарџија, Н. Ристеска, Б. Чупеска, И. Ветерова, С. Павичевиќ, Л. Стојанова, С. Момировска, Т, Јанковска, И. Челебиќ, Ј. Крстевска, Т. Анастасова, Д. Велковски, Е Хусеин, В. Чанев, М. Давидовски, М. Поповски, А Ристовски, Д. Пандиловски, З. Талев, Б. Мемедов, В. Караев, В. Караев

РИБА: Водни суштества: Л. Стојанова, И Ветерова, С. Момировска, Т. Јанковска, Ј. Крстевска, И. Челебиќ, Т. Анастасова, Л. Миленковска

ОВЕН: Урбана толпа: О. Костова, М. Станковиќ, Р. Матевска, И. лозинска, В. Ристиќ, Л. Поповска, Б. Чупеска, В. Самарџија, Д. Велковки, В. Чанев, А. Ристовски, Д. Пандиловски, М. Поповски, В. Караев, В. Караев, Б. Мемедов, М. Илиевски, Е. Хусеин

БИК: Најмувачи: И. Ветерова, Д. Пандиловски - Е. Хусеин
Наемници: В. Ристиќ, Л. Поповска, Р. Матевска, М. Грозданоска, Б. Чупеска, М. Станковиќ, Н. Ристеска, В. Самарџија, Д. Божиновска, С. Павичевиќ, С. Момировска, И Челебиќ, Л. Стојанова, З. Петковска, С. Василевска, Т. Јанковска, Л. Миленковска, Т. Анастасова, Ј. Крстеска

БЛИЗНАЦИ: О. Костова, И. Лозинска - Ј. Крстеска, Т. Јанковска - М. Станковиќ, И. Челебиќ

РАК: Соло: С. Момировска
Дервиши: Д. Велковски, М. Поповски, А. Ристовски, М. Давидовски, З. Талев, М. Илиевски, Д. Пандиловски (Б. Мемедов, В. Караев, В. Караев)

ЛАВ: Соло: В. Радовановиќ, В. Чанев (И. Дервиши)

ДЕВИЦА: Калуѓерката: С. Сопотска-Шијаковиќ
Брачни двојки: В. Ристиќ, Л. Поповска, И. Лозинска - М. Давидовски, З. Талев, А. Ристовски, М. Илиевски (В. Караев, В. Караев)

ТЕРЕЗИЈА: Соло: В. Крстеска
Демонстранти: О. Костова, М. Станковиќ, И. Лозинска, М. Грозданоска, Н. Ристоска, С. Василевска, Л. Стојанова, И. Челебиќ, Т. Јанковска, Л. Миленковска, З. Петковска, Б. Чупеска, Ј. Крстеска - Д. Велковски, В. Чанев, М. Давидовски, М. Поповски, Д. Тетиев, З. Талев, М. Илиевски, Е. Хусеин, Б. Мемедов, В. Караев, В. Караев

ШКОРПИОН: Наставник: Р. Матевска
Учесници: О. Костова, И. Лозинска, М. Станковиќ, В. Ристиќ, В. Самарџија, М. Грозданоска, Н. Ристеска, Л. Стојанова, З. Петковска, Б. Чупеска, С. Василевска, С. Павичевиќ, Д. Божиновска, Т. Јанковска, Ј. Крстеска, Л. Миленковска, С. Момировска, И. Челебиќ

СТРЕЛЕЦ: З. Пуровска, З. Велевски - Т. Вуисиќ

ЈАРЕЦ: Соло: Ј. Сланева
Осакатени војски: О. Костова, И. Лозинска, Р. Матевска, В. Ристиќ, Л. Поповски, М. Станковиќ, Н. Ристеска, В. Самарџија, М. Грозданоска, Б. Чупоска, С. Павичевиќ, Л. Стојанова, С. Момировска , Ј. Крстевска, И. Ветерова, Т. Јанковска, Л. Миленковска, И. Челебиќ, Т. Атанасова, Д. Велковски, М. Давидовски, В. Чанев, А. Ристовски, М. Поповски, М. Илиевски, З. Талев, Е. Хусеин, Б. Мемедов, В. Караев, В. Караев

ВОДОЛИЈА: Учесници од ИИ година нижи оддел при МБУЦ - Скопје Педагози: Ј. Кушевска, С. Чаџановиќ

ФИНАЛЕ: Сите учесници

Корепетитор: Галина Гацева
Инспициент: Благоја Спировски

Премиера: 21 јануари 1990

б / ДРАМА

1

Фридрих Диренмат:

ПОСЕТА НА СТАРАТА ДАМА

Превел: Бранко Ставрев
Сцена и костуми: Владимир Георгиевски
Музичка реализација: Томислав Шопов

Лица:

Посетители	
Клара Заханасијан	Мери Бошкова
Нејзините мажи VII-IX	Јусуф А. Гулевски
Слугата	Димитар Костов
Тоби	Славчо Димовски
Роби	Перо Ставров
Коби	Славица Ковачевиќ
Лоби	Снежана Конеска Руси
Домашни	
Алфред Ил	Кирил Андоновски
Неговата жена	Љупка Џундева
Неговата ќерка	Жаклина Стевковска
Неговиот син	Нино Леви
Претседателот на општината	Чедо Христов
Свештеникот	Киро Псалтиров
Професорот	Кирил Коруновски
Полицаецот	Александар Џуровски
Првиот граѓанин	Томе Витанов
Вториот граѓанин	Гоце Влахов
Сликарот	Александар Шехтански
Првата жена	Веска Вртева
Втората жена	Афродита Кирјаковска
Третата жена	Стојна Костовска
Госпоѓицата Лујза	Емилија Андреева
Сопругата на претседателот	Соња Карапчуловска
Кондуктерот	Ташко Кочоски
Гимнастичарот	Чедо Камџијаш
Патрапници	
Новинарот	Перо Арсовски
Радио репортер	Мирче Доневски

Инспициент: Борис Шуминовски
Суфлер: Љупка Бошкова
Костимите на Клара Заханасијан (старата дама) се креација на Елена Дончева

Премиера: 15 јануари 1990

2

А.Кирјаковска:

ВРТИМУШКА

Вртимушката ја вртат:
Љупка Џундева, Афродита Кирјаковска, Славица Јовановска, Снежана Коневска- Руси, Емилија Спасова, Јагода Сланева, Владимир Лазовски, Чедо Христов, Кирил Коруновски, Борис Шуминовски

Премиера: 6 мај 1990

3

А. П. Чехов:

ГАЛЕБ (ЧАЈКА)
(комедија)

Четири женски улоги, осум машки, четири чина, пејсаж (поглед на езеро), многу разговори за литературата и театарот, малку дејство, пет пуда, љубов

Режија, сцена и костими: Бранко Ставрев
Музика: Чајковски

Аркадина	Љупка Џундева
Треплев	Бранко Ѓорчев
Сорин	Киро Ќортошев
Заречка	Емилија Андреева
Шамараев	Ѓорѓи Колозов
Полина	Шенка Колозова
Маша	Славица Ковачевиќ
Тригорин	Петар Темелковски
Дорн	Чедо Христов
Медведенко	Кирил Андоновски
Јаков	Томе Витанов
Готвачот	Гоце Влахов

Инспициент: Борис Шуминовски
Суфлер: Љупка Бошкова
Тон - мајстор: Драган Радовановиќ
Светло: Миле Бошковски

Премиера: 15 јули 1990 (Охридско лето)

4

Вилијам Шекспир:

THE TRAGEDY OF KING RICHARD III

РИЧАРД III

Режија: Рахим Бурхан
Сценографија: Мустафа Асим
Костуми: Елена Дончева
Музика: Љупчо Константинов

Учествуваат:

Јоана Поповска, Анче Џамбазова, Снежана Конеска-Руси, Синоличка Трпкова, Владимир Светиев, Петар Темелковски, Чедо Камџијар, Мирче Доневски, Јусуф Гулевски, Александар Џуровски, Кирил Псалтиров, Александар Шехтански, Кирил Христов, Владимир Лазовски, Нино Леви, Никола Мадиќ

Премиера: 20 јули 1990 (Охридско лето)

5

Венедикт Ерофеев:

ВАЛПУРГИСКА НОЌ или
ЧЕКОРИТЕ НА КОМАНДОРОТ

Режисер: Владимир Портнов, гостин од СССР
Сцена и костими: Николај Епов, гостин од СССР

Улоги:

Лекар началник во болницата (Страшниот доктор)	Гоце Влахов
Натали, медицинска сестра	Синоличка Трпкова
Тамарочка, медицинска сестра	Катина Иванова
Љуси, медицинска сестра	Славица Ковачевиќ
Борењка, по прекар Кршимуцка, медицински брат	Александар Џуровски
Гурјевич	Владимир Светиев

Прохоров, старешината на третата соба	Кирил Андоновски
Алјоха, по прекар Дисидент, оружје - носец на Прохоров	Емил Рубен
Михалич, контра - адмирал	Александар Чамински
Вова, меланхолично старче од селото	Киро Ќортошев
Серјожа Клејнмихел, кроток визионер	Мирче Доневски
Витја, срамежлив лапач	Ѓорѓи Колозов Чедо Камџијаш
Стасик, декламатор и одгледувач на цвеќиња	Јусуф А. Гулевски
Колја, Интелектуалец и лигуш	Перо Арсовски
Пашка Јерјомин, консомолски организатор на III болничка соба	Нино Леви
Хохулја, стар сексуален мистичар и сатанист	Александар Шехтански

Инспициент: Борис Шуминовски
Суфлер: Зорица Благоевска

Премиера: 20 октомври 1990

6

Жанина Мирчевска

DIES IRAE

ГНЕВ БОЖЈИ
(Праизведба)

Режисер: Слободан Унковски
Сцена: Јана Петковска
Костими: Светлана Цвијановиќ, Лилјана Петровиќ

Улоги:

Марта	Мими Таневска-Србиновска
Петар	Александар Чамински
Гера	Душко Костовски
Вања	Александар Шехтановски
Нина	Магдалена Ризова
Гога	Софија Матевска-Куновска
Ева	Лилјана Богојевиќ-Јовановски
Виктор	Перо Арсовски
Дизе	Ненад Стојановски
Ира	Билјана Пашариковска

Инспициент: Радован Мадиќ
Суфлер: Зорица Благоевска

Премиера: 26 декември 1990

в / ОПЕРА

1

Кирил Македонски:

ЦАР САМУИЛ
(Опера во 3 чина)

Либрето: К. Македонски
Диригент: Томислав Шопов
Режија и сцена: Бранко Ставрев
Хорот го подготвил: Томислав Шопов
Костимограф: Јелена Патриогиќ
Кореограф: Олга Милосављева
Концертмајстор: Тасе Стојановски
Корепетитори: Викторија Коларовска, Јуриј Тростјански

Лица:

Цар Самуил	Живан Сарамандиќ, к.г.
Василиј II	Симеон Гугуловски
Гаврил Радомир, син на Самуил	Никола Гагов
Ирена, пленица од Византија, втора жена на Гаврил Радомир	Искра Божиновска Светлана Донковска
Марија, жена на Владислав	Анастазија Мухиќ Лидија Нацоска
Црнољуб, бојар на Самуил	Димитри Мариновски Миомир Тасиќ
Огнен, Самуилов гласник	Кирил Лијаковски Илија Рајковски
Владислав, син на Самуиловиот брат Арон	Лазар Белевски Цветан Стојановски
Ксифија	Кире Димчевски Зоран Даскаловски

Уран	Драган Шојлев
Византиски стратези	
Теодорик	Блажо Тодоров
	Бранислав Попгеоргиевски
	Бојкан Јовановиќ

Учествува целиот балетски ансамбл,
хорот и оркестарот на Операта на МНТ

Инспициент: Мирче Стојчевски
Суфлер: Убавка Гагова

Премиера: 9 мај 1990 година

2

Гаетано Доницети:

ЉУБОВЕН НАПИТОК
Комична опера во 2 чина (4 слики)
според либретото на Феличе Романи

Диригент: Фимчо Муратовски
Режисер: Данчо Митровски
Сценограф и костимограф: Никос Петруполус, к.г.
Хормајстор: Милан Фирфов

Концертмајстор: Тасе Стојановски
Музички соработник: Јуриј Тростјански
Лица:

Анина	Бранислава Тодевска
	Славица Петровска
Наморино	Благоја Николовски
	Горан Диновски
	Цветан Стојановски
Белкоре	Кире Лијаковски
	Слободан Цветичанин
Дулкамара	Бранимир Стевановиќ
	Бранислав Попгеоргиевски
Жанета	Јоана Тунтева
	Милка Вукуќевиќ

Дејството се одигрува кон крајот на осумнаесеттиот век, во едно мало место во околината на Фиренца. Операта е првпат изведена во Милано, во 1832 година.

Инспициент: Јелена Јуруковска
Суфлер: Убавка Гагова

Премиера: 13 ноември 1990 година

3

Жорж Бизе

КАРМЕН
Опера во 4 чина

Либрето: А. Мејак и Л. Халеви,
според истоимената новела на Проспер Мериме
Превод: В. Ќортошев
Диригент: Томислав Шопов
Режисер: Данчо Митровски
Поставил: Драган Вељановски
Кореограф: Натка Пенушлиска-Митровска
Репетитор: Екрем Хусеин
Хорот го подготвил: Томислав Шопов
Сценограф: Павел М. Габор
Поставил: Живојин Трајановиќ
Костимограф: Јелена Патрногиќ
Концертмајстор: Стеван Пешковски
Корепетитор: Јуриј Тростјански

Лица:

Кармен	Анастазија Мухиќ
Дон Хозе	Никола Гагов
	Симеон Гугуловски
Ескамилио	Борис Трајанов, к.г.
	Кире Лијаковски
Микаела	Лилјана Зенделска
	Искра Божиновска
Ремендадо	Лазар Белевски
Данкаиро	Блажо Тодоров
	Влатко Христовски
Фраскита	Бранислава Тодевска
	Милка Вукичевиќ

Мерцедес	Лидија Пацоска Зорица Стошиќ
Цунига	Бранислав Попгеоргиев
Моралес	Драган Шојлев Славчо Димовски

Учествуваат: балетски ансамбл, хорот и оркестарот на Операта на МНТ

Солисти на балетот: С. С. Шијаковиќ, А. Хусеин, В. Радовановиќ, М. Станковиќ, Р. Матевска, Е. Спасевска, В. Ристиќ, Л. Поповска, В. Чанев, Д. Велковски, М. Давидовски, А. Ристовски

Солисти на оркестарот: Р. Стојановски (виолончело), Д. Томов (обоа), Н. Атанасов (флејта), М. Поповиќ (фагот), С. Пиражановски (хорна)

Инспициент: Мирче Стојчевски
Суфлер: Убавка Гагова

Премиера: 14 декември 1990 година

4

Ѓузепе Верди:

РИГОЛЕТО
Опера во 3 чина
(премиерна обнова)

Диригент: Тадеуш Козловски
Режисер: Васил Ќертошев
Сценограф: Бранко Костовски
Костимограф: Јелена Патриогиќ
Хорот го подготвил: Томислав Шопов
Концертмајстор: Стеван Пешковски
Корепетитори: Јуриј Тростјански и Викторија Коларовска

Лица:

Војвода од Мантова	Вољен Грбац, к.г.
Риголето	Момир Тасиќ
Цилда	Мира Бунарџиева Славица Петровска Емилија Аврамовска
Спарафучиле	Бранислав Попгеоргиевски Војкан Јовановиќ
Мадалена	Анастазија Мухиќ Лидија Пацоска Зорица Стошиќ
Џована	Лидија Пацоска Јоана Тунтева
Гроф Монтероне	Драган Шојлев Кире Лијаковски Славчо Димовски
Маруло	Кире Лијаковски Блажо Тодоров
Борса	Лазар Белевски
Чепрано	Илија Рајковски
Графица Чепрано	Јоана Тунтева Зорица Стошиќ
Паж	Соња Макеларска

Учествуваат: хорот и оркестарот на Операта и балетски ансамбл на МНТ

Инспициент: Мирче Стојчевски
Суфлер: Убавка Гогова

Премиера: 30 декември 1990 година

III. ТЕАТАР ЗА ДЕЦА И МЛАДИНЦИ

1

Русомир Богдановски:

ЧУДОВИШТА ВО НАШИОТ ГРАД

Режија: Коле Ангеловски
Сценографија: Јана Петковска
Костимографија: Лира Грабул
Асистент костимограф: Раде Василев
Музика: Димитар Бужаровски
Кореографија: Тони Баталаков
Пиротехника: Гоце Атанасов, Кире Бубулевски
Маски: Пано Анџушев
Лектор: Елица Инадеска

Учествуваат:

Гоце Тодоровски	Борила
Дади Ангеловски	Гази
Ѓокица Лукаревски	Ларис
Марија Кондовска	Роки
Владимир Ендровски	Зевас
Лазе Манасковски	Црниот Перт
Љупчо Бојковски	Ван Варау
Димче Мешковски	Зан Варау
Катерина Крстева	Баба Рога
Дубравка Киселичка	Јана
Игор Џамбазов	Јанкула
Душица Стојановска	Мајката
Диме Илиев	Полицаецот

Весела Моловска	Детето
Ана Рупчиќ	Сирена
Сузана Турунциева	Сирена

Јасмина Мешкова, Елизабета Грчковска, Катерина Стевковска, Ирена Митевска

Инспицијент: Ѓурко Стојановски

Премиера: 17 април 1990

2

Александар Поповиќ:

ЦРВЕНКАПА

Режија: Димитар Христов
Превод: Иван Ивановски
Сценографија: Александар Карадаре
Костимографија: Лира Грабул
Асистент костимограф: Раде Василев
Музика: Кире Костов
Кореографија: Олга Милосавлева
Посебни сонгови: Иван Ивановски
Лектор: Елица Инадевска

Учествуваат:

Силвија Стојановска	Црвенкапа
Снежана Коневска-Руси	Иванка
Мајда Тушар	мајката
Соња Јаковка	бабата

Благоја Чоревски	волк
Дади Ангеловски	ловец
Благоја Спиркоски	ловец
Младен Крстевски	ловец
Петар Мирчевски	ловец
Сузана Момировска	кукла
Катерина Кипровска	кукла
Олга Поповска	кукла
Маја Јовановска	кукла
Маја Симеонова	кукла
Биљана Кирјазова	кукла

Премиера: 23 септември 1990

IV ТЕАТАР НА НАРОДНОСТИТЕ

а / ТУРСКА ДРАМА

1

Азиз Несин:

ЖИВКО ЖИВЕЕ НЕ ЖИВЕЕ

Режија: Кенан Ишик
Сценографија: Мустафа Асим
Костими: Мери Ѓоргиевска
Музика: Тимур Селчук
Кореограф: Тони Баталаков
Корепетитор: Џенгиз Ибраим
Пијано: Дилек Рецеп
Асистенти на режија: Елеса Касо, Нази Шабан

Играат - затвореници:

Атила Клинче, Зиба Радончиќ, Салаетин Билал, Мустафа Јашар, Зекир Синахи, Ирфан Белур, Муширеф Лозана, Исмаил Максут, Незакет Али, Сузана Максут, Нази Шабан, Елеса Касо, Бекир Нуредини, Мекерем Билал, Нација Кеч, Шефкет Хасан, Суат Мустафа, Бедија Беговска, Фехми Груби, Зекирија Хоџалар, Ахмет Вели, Тамер Ибраим, Риад Тахир, и Абдурахман Рахман

Премиера: 31 март 1990

2

Ирфан Бељур:

КАРТОНСКА КУТИЈА

Режија, сцена, костим: Бранко Брезовец
Сценски движења: Јасна Кнез
Музика: Кавис Негра, Ритуал Нова, Филип Глас, Кикс

Играат:

Дервиш	Елјеса Касо
Сабит	Салаетин Билал
Таткото	Мехди Барјактари

Песрин	Бедија Беговска
Хава	Мукерем Билал
Жената	Мушереф Лозана
Полицаецот	Атила Клинче
Адиан	Бекир Нуредини
Продавач	Мустафа Јашар
Девојчето	Мимоза Чукиќ

Инспициент: Абдурахман Рахман
Суфлер: Фејхат Ахмет
Декорот го направиија: Ружди Алиу, Беди Ибрахим, Нецмедин Алиу
Светло: Ахмет Сабит
Шнајдери: Петар Илиев, Емине Даци
Тон: Фахредин Буши
Видео филм: Ибрахим Рамадан
Реквизита: Ќемал Исмаил, Танкут Ибрахим
Плакат, програм: Мустафа Асим
Директор: Ѓунер Исмаил
Премиера: 28 декември 1990

3

Атхолд Фугард:

АДА ОСТРОВ

Режија: Јуџел Ертен
Учествуваат:

Винстон	Атила Клинче
Џон	Елјеса Касо Беди Ибрахим

Премиера: 22 декември 1990

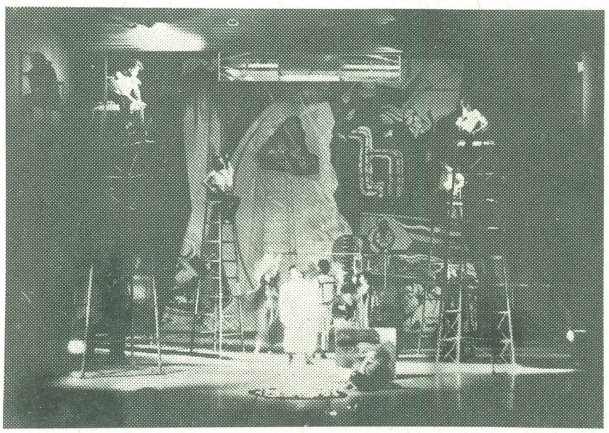
б/ АЛБАНСКА ДРАМА

1

Никола Шоп:

ТАИНСТВЕНИ СЕДЕНКИ

Концепт и режија: Бранко Брезовец
Преведувач: Нехат С. Хоџа
Сцена и костими: Тихомир Миловац
Сценски движења: Јасмина Јурковиќ
Лектор: Хамза Река
Соработници: Мирна Жагар, Бранко Воденичар
Реализација на филмот: Милазим Салиу
Претставата користи велшка, грузиска и албанска народна музика и изводи од делата на Роберт Шуман, Дарнум Мијо, Антонио Вивалди, Клаус Номи и Филип Глас



Играат:

Ael	Денис Питарка
Аеловиот грабнувач	Сефедин Нуредини
Ael како младич	Лека Артијан
Св. Фрањо	Салаетин Билал
Сутонко	Рефет Абази
Сутонкова сакана (Селмица)	Силвана Бајчиновци
Диоген	Вехби Керими
Градоначалник	Бајруш Мијаку
Научници	Џевад Лимани
	Бецет Питарка
	Џемаил Максут
Џо	Бекир Нуредини
Водител во кабарето (Јеа)	Диана Мехмети
Вилите	Ајета Реџепи
	Зибар Радончиќ
	Теута Мехмети
Комичари во кабарето	Агрон Бериша

	Мејди Алидеми
Гости	Газли Шакири
	Екрем Ахмети
	Зија Муртези
Девојките што пеат	Вальдета Адеми
	Суада Статовци
	Флора Шабани

Инспициент: Орган Кадриу
Суфлер: Туркене Јајага
Симултан превод: Шпреса Ахмети
Организатор: Ильаз Адеми
Плакат: Мустафа Асим
Премиера: 16 јануари 1990

2

Ана Марија Фербер:

КАСПЕР

Режија: Салаетин Билал

Учествуваат: Мејди Алидеми, Емине Кадриу, Салаетин Билал, Елхаме Билал, Фазли Шакири, Зекирија Цемаили, Орхан Кадриу

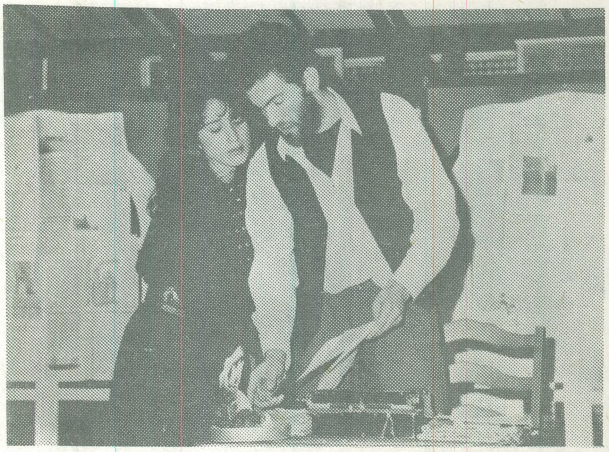
Премиера: 10 септември 1990

3

Теки Дервиши:

ПРОЛЕТТА НА КНИГИТЕ

Режисер: Агим Сопи



Сценограф: Панче Минов
Костимограф: Елена Дончева
Музика: Избор Агим Сопи (автори) Св. Никета (Те Деум), Ј. С. Бах (Суита бр.4), Лаибах (Опус Деи)
Играат:

Ари Преспари	Бајруш Мјаку
Арбен Тетова	Рефет Абази
Шега	Фљора Кадриу
Нараторот	Салаетин Билал
Лирна	Дрита Алиу
Јермилов	Бекир Пуредини
Деса Мастиловна	Ељхаме Биљали
Слатки Алексиевиќ	Мејди Алидемај
Дуња Ујкани	Силвана Бајчиновци
Оглич од Мачва	Зијадин Муртези
Мариа Алексиевиќ	Вера Јоза
Добри Мандаревиќ	Екрем Ахмети
Огав Булати	Агрон Бериша
Секретарот	Бецет Питарка
Ија	Диана Мехмети
Лејла	Ајета Реџепи
Цивил - полицаецот I	Фазли Шакири
Цивил - полицаецот II	Зекирја Цемаили
Калуѓерката	Емине Кадриу
Невестата	Теута Аџдини
Невестата II	Агнеса Покшиќи
Невестата III	Амнерис Покшиќи
Цивил - полицаецот III	Орхан Кадриу

Играат и децата: Елеонора Кадриу, Лаура Кадриу, Беким Шакири, Рилинд Јајага

Инспициент: Орхан Кадриу
Суфлер: Туркен Јајага
Организатор: Ильаз Адеми
Плакат: Мустафа Асим

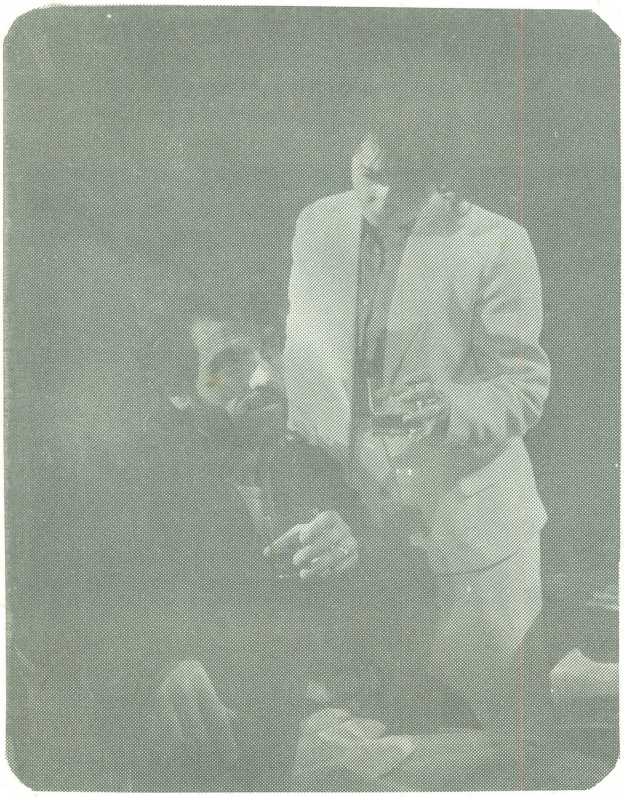
Премиера: 22 декември 1990

4

Милан Беговиќ:

БЕЗ ТРЕТИОТ

Режија: Сефедин Нуредини



Улогите ги толкуваат:
Сефедин Нуредини, Теута Ајдини, Елхаме Билали

Премиера: 28 декември 1990

СТРУМИЦА

НАРОДЕН ТЕАТАР "АНТОН ПАНОВ"

1

Томислав Османли:

БОМБИТЕ ВО САЛОНОТ ШУШУ

Музика: Љупчо Филчев
Костими: Ѓорѓи Карамзев
Сонгови: Кирил Лазаров
Режија: Стојан Стојановски

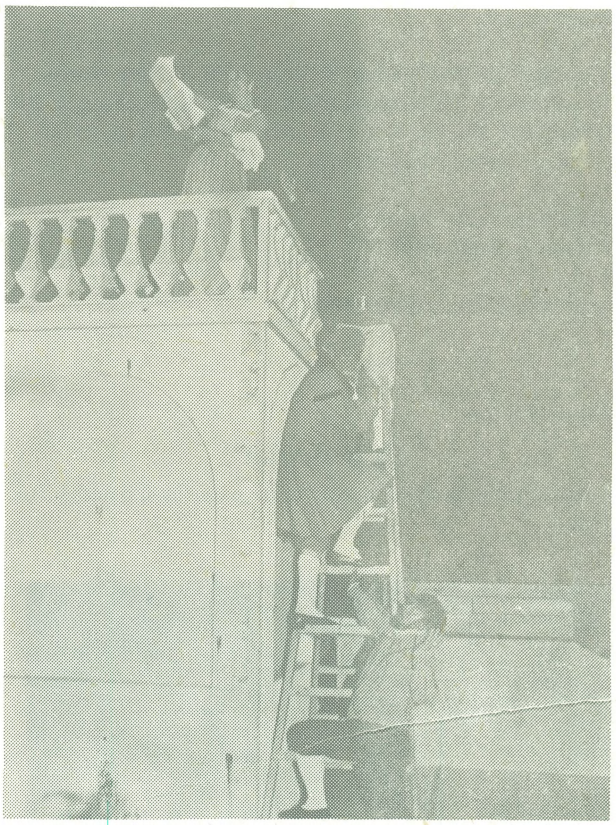
Премиера: 10 март 1990

2

Карло Голдони:

ЛАЖГО

Режија: Ацо Алексов
Сценографија: Чедо Христов



Учествуваат:
Ване Мелев, Бранко Бенинов, Тинка Ристевска, Валентина Митева, Ленче Василева, Кире Горгиев, Ване Крстев, Душан Костов, Ристо Костов, Кирил Здравевски, Томе Ментинов

Премиера: 26 мај 1990

3

Според Ерскин Колдвел:

МИС МАМА ЕМИ

Драматизација и режија: Бранко Ставрев
Учествуваат:
Бранко Бенинов, Дубравка Киселичка, Кирил Здравевски, Крсте Јовановски, Душан КОстов, Тинче Ристеска, Ване Мељев, Кире Георгиев, Ване Крстев, Валентина Митрева, Ленче Василева, Томе Ментинов, Коле Черкезов, Горан Југовски и Зора Георгиева

Премиера: 27 октомври 1990

4

ПОМОШНИКОТ НА ДЕДО МРАЗ

Режија: К. Здравевски
Музика: К. Лазаров

Учествуваат:

К. Горгиев, Т. Ристевска, К. Черкезов, Т. Ментинов, Б. Бенинов, Б. Димитров, В. Митрева, Д. Костов, К. Јовановски, В. Крстевски, Е. Василева, П. Тасев, А. Василева, Т. Тасев, Г. Луговски

Инспицинент: Љ. Филчев
Светло: Љ. Ричлиев

Премиера: 23 декември 1990

5

Христо Бојчев:

БЕЗ ОПОЈКА

Режија, сценографија и костимографија: Симеон Димитров

Учествуваат:

З. Георгиева, В. Мелов, Б. Бенинов, К. Јовановски, В. Крстевски, Д. Костов, Т. Ристевска, К. Георгиев, Љ. Митрева, К. Черкезов, Т. Менков и Г. Луговска
Музика: Бенедикт Молхов
Светло: Љупчо Ризов, Љупчо Филев
Суфлер: Ѓорги Василев

К. Здравевски

Премиера: 15 февруари 1991

ШТИП

НАРОДЕН ТЕАТАР

1

Благој Самоников:

ОБИЧНА ПРЕТСТАВА

Режија: Симеон Гаврилов

Лица:

Бранко	Миланчо Георгиев-Роне
Марија	Елица Арева
Павле	Драган Механциски
Ленче	Јорданка Зенделска
Или	Стојан Арев
Борче	Раде Рогожаров
Коле	Методи Басаровски
Душко	Филимен Џипес
Михајло Симон	Орце Трајановски
Андреја, Џибра	Владимир Соколов

Марија Ќосевска, Емил Ристов, Љубица Илиева, Катерина Крстева, Рената Ковачовска, Душко Љубосављевиќ и Кире Барбареов
Сценограф: Тодор Максимов
Костимограф: Сузана Митевска
Музика: Божидар Симоновски
Инспицинент и суфлер: Мичо Коцев
Техничка екипа: Томе Стојанов, Панче Ристов, Митко Шалев, Методи Саздов, Славе Ќосевски, Јорданчо Стојанов и Љупчо Пецов

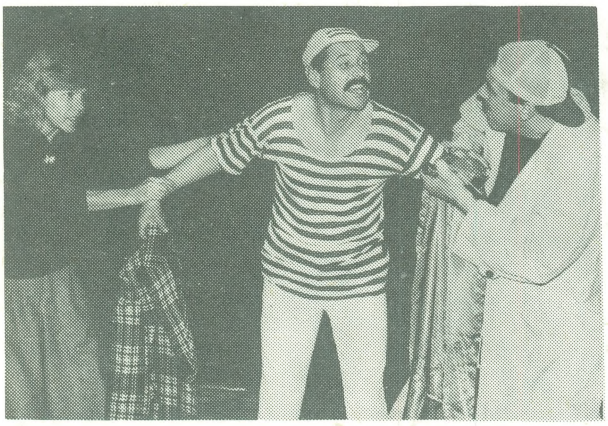
Премиера: 2 март 1990

2

Мјуриел Шизгал:

ЉУБООФ
(L V)

Лица:
Хари Берлин — Миланчо Георгиев-Роне



Милт Менвил — Лазар Танасов
Елен Менвил — Елица Арева

Превод и режија: Ѓорѓи Трајанов
Сцена и костими: Кирил Казанциски
Музика: Божидар Симоновски
Инспициент и суфлер: Мичо Коцев
Техничка екипа: Томе Стојанов, Панче Ристов, Митко Шалев, Методи Саздов, Славе Ќосевски, Јорданчко Стојанов и Љупчо Пецов

Премиера: 5 април 1990

3

Раде Павелиќ:

ЦРВЕНКАПА И ЗБУНЕТИОТ ВОЛК

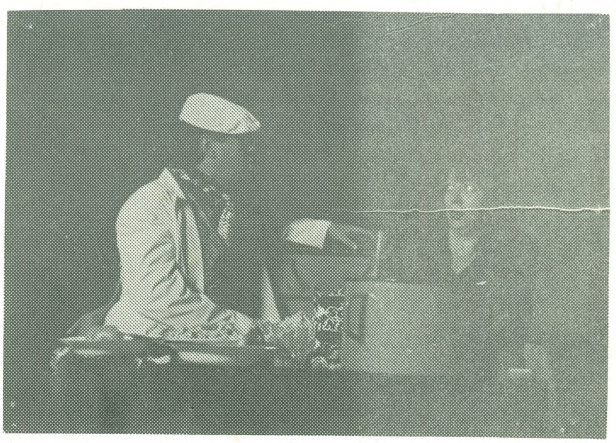
Превод: Блаже Славев
Режија: Ѓорѓи Трајанов
Сценографија: Зоран Малиновски
Костимографија: Сузана Шеќировска
Музика: Кире Трајковски
Играат:
Раде Рогожарев, Данче Зенделска, Валентина Ефтимова, Методи Басаровски и Јелица Кирова
Суфлер - инспициент: Мијалче Коцев
Премиера: 18 октомври 1990

4

Богдан Андриевски:

ЛЕБ И МЕД

Учествуваат:
Стојан, Стојановски, Миланчо Ѓеоргиев, Елица Арева, Тодорка Алексоска, Данче Зенделска, Драги Механциски, Орце Трајановски, Филимен Џинес, Стојан Арев, Мичо Коцев, Томе Стојанов, Митко Шалев, Славе Ќосевски, Љупчо Пецов, Методи Саздов и Јорданчо Стојанов

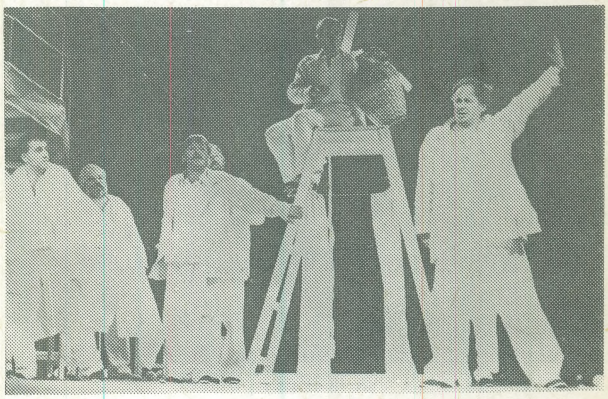


Премиера: 16 ноември 1990

Сцена од претставата „Зодиак“ (В. под бр. 3 на стр. 144)

Сцена од претставата „Мис мама Еми“ (В. под бр. стр. 153)

Сцена од претставата „Бомбите во салонот Шушу“ (В. под бр. 1 на стр. 153)



Сцена од претставата „Валпургиска ноќ“ (В. под бр. 5 на стр. 146)

Сцена од претставата „Гнев божји“ (В. под бр. 6 на стр. 147)